ARTA PLASTICĂ

5

ARTA PLASTICĂ

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI
ȘI A MINISTERULUI CULTURII

5

1955

Clişeul de pe copertă: RENATA DUNCAN—*Nuntă într-o gospodărie agricolă colectivă*

O STRÎNSĂ LEGĂTURĂ CU VIAŢA
PRIMA DATORIE A ARTISTULUI

Una dintre cele mai însemnate probleme ale artei realismului socialist, parte integrantă a procesului de creaţie, este legătura artistului cu viaţa. Ca problemă deficitară în actuala etapă de dezvoltare a artei noastre noi, ea a fost discutată pe larg în cadrul dezbaterilor care au avut loc în luna martie a acestui an în cadrul Uniunii Artiştilor Plastici.

Actualitatea stringentă a acestei probleme îşi are explicaţia într-o serie de fapte, unele ţinînd de urmările concepţiilor şi practicii formaliste, în floare la noi în trecutul nu prea îndepărtat, altele fiind legate de acea « respiraţie scurtă » şi de idilismul care au putut fi constatate într-o serie de lucrări din ultima Expoziţie de Stat.

Este cunoscut faptul că arta formalistă în genere este ostilă reflectării veridice a realităţii. Ea proclamă ca izvor al inspiraţiei artistice nu lumea obiectivă, reală, ci lumea interioară a artistului, propriul său eu. Elementele lumii reale pe care le foloseşte vrînd nevrînd artistul formalist în compunerea tablourilor sale sînt interpretate arbitrar, nu conform cu legile proprii vieţii, ci cu aşa zisele coordonate ale sensibilităţii artistului. Redarea lor devine astfel un pretext, şi nu scopul însuşi al artei. Lucrul acesta este deosebit de vizibil în curentele extremiste ale formalismului; dar şi în curentele formaliste « mai cuminţi » (impresionismul de pildă), care au fost mai răspîndite la noi, se poate uşor detecta acest fenomen.

Este indiscutabil că imaginea artistică este subiectivă, aparţine artistului care o creează şi poartă în sine amprenta personalităţii, a viziunii, a concepţiei acestuia. Altfel am vorbi nu de o imagine artistică, ci de una fotografică.

E însă tot atît de neîndoielnic că adevărata imagine artistică — cea realistă — tinde să dezvăluie adevărul vieţii, tinde să spună adevărul despre fenomenul sau obiectul înfăţişat. Or, acest adevăr există în mod obiectiv, indiferent de poziţia cutărui sau cutărui artist. Imaginea artistică *trebuie* deci să reflecte adevărul real, obiectiv, interpretat artistic conform cu personalitatea creatorului. Mai mult, complexul ideologic-artistic pe care-l reprezintă imaginea creată trebuie să răspundă ca un ecou necesar felului cum concepe şi simte fenomenul redat însuşi poporul. Acest lucru este pe deplin explicabil şi obligator, întrucît arta este un fapt social, iar opera de artă se adresează societăţii, care o verifică şi-i sancţionează valabilitatea şi valoarea.

De aci reiese că nu propria conştiinţă a artistului este izvorul artei, ci realitatea vie; conştiinţa şi personalitatea artistului nefiind decît mijlocul cu ajutorul căruia adevărul vieţii devine perceptibil artisticeşte pentru popor, adică devine perceptibil în forma emotiv-estetică specifică artei. Nu poate fi deci creată o operă de artă valoroasă decît dacă inspiraţia artistului izvorăşte din realitate, decît pe baza cunoaşterii profunde a vieţii de către artist. Practica ultimilor ani ne-a dovedit cu prisosinţă acest lucru. Privitorul se simte atras tocmai de acele lucrări care respiră autenticitatea vieţii, adevărul ei.

Este necesar să precizăm că legătura cu viaţa nu trebuie înţeleasă îngust, în sensul că artistul nu şi-ar putea desprinde o clipă ochii de model, sau că, invariabil, documentarea trebuie de fiecare dată să epuizeze problemele şi aspectele temei. Contact cu viaţa înseamnă nu numai documentare ad hoc, ci şi ceva mai larg, trăire permanentă şi atentă, cu mintea şi inima, în mijlocul vieţii, în cele mai variate medii ale ei. În cursul acestei con-

vețuiri bogate și multilaterale cu poporul, artistul își îmbogățește sufletul și memoria cu idei, sentimente, subiecte, caractere, siluete, care fie că îi folosesc ca material viu, atunci cînd are nevoie pentru cutare sau cutare lucrare sau personaj dintr-o lucrare, fie că dau naștere însăși imaginii artistice a unei noi creații. Sărăcia acestui bagaj de impresii directe îi duce pe mulți artiști, adesea, la acea « disperare în creație» ce se ivește atunci cînd, voind să concretizezi o temă ce ți se pare interesantă, nu vezi în fața ochilor minții nimic. E senzația atît de neplăcută, asemănătoare cu căderea în gol, cînd nu ai de ce să te apuci —e senzația sterilității artistice. Unii dintre artiști, în virtutea unei inerții condamnabile, nu fac eforturi pentru a ieși din acest impas, se consolează în situația dată și își compun lucrările superficial, în atelier. Rezultatele sînt, așa cum se știe, triste. Bunele intenții ale autorului sînt trădate de sărăcia și platitudinea lucrării. Oare nu e păcat de munca irosită în van, de speranțele înșelate ale artistului și ale publicului?

Ceea ce e însă mai regretabil, este că de multe ori însuși artistul nu e conștient de ceea ce pierde, izolîndu-se, voit sau nu, de viață. Oare puține cazuri există la noi cînd artiștii se arată surprinși și chiar indignați de aprecierea negativă ce se face din acest punct de vedere lucrărilor lor?

Legătura cu viața îi este impusă artistului serios, care se respectă pe sine și respectă publicul, de însuși specificul imaginii artistice, care exprimă idei generale, tipice, prin intermediul unor caractere și situații foarte concrete, particulare, individualizate. Dacă ideile generale, temele vieții noastre ne sînt cel mai adesea familiare prin presă, prin cunoștințele elementare, sociale și politice, dacă ele sînt în genere noțiuni « învățate», caracterele particulare, care reprezintă substanța operei de artă nu le putem inventa, nu le știm dinainte. Ele trebuie de-abia descoperite în realitate, găsite de însuși artistul. Cîte teme bune, importante, caracteristice nu descoperim în expozițiile noastre în tablouri neconvingătoare, șterse, schematice? Nu tematica reprezintă însă ceea ce este specific artei noastre — ci imaginea plastică, individualizată, capabilă să o concretizeze. Ideile aparțin societății, sînt un bun și o creație colectivă; forma artistică este creația personală a artistului, născută din necesitatea exprimării cît mai potrivite și mai profunde a acestor idei. Tocmai de aceea nu repetarea temelor este supărătoare în operele de artă, ci repetarea șablonardă, neadîncită, a acelorași caractere, a acelorași situații, sau lipsa de autenticitate a caracterelor și situațiilor. În această trăsătură specifică imaginii artistice — redarea generalului prin particular — își are rădăcina și problema atît de importantă a originalității operei de artă.

La noi nu s-a înțeles încă destul de bine că originalitatea imaginii artistice nu poate fi despărțită de originalitatea vieții. Fiecare fapt de viață, fiecare caracter omenesc este nou, nu se repetă niciodată aidoma. Aceasta nu înseamnă că între diferitele fapte și caractere omenești nu ar fi trăsături comune. Ele există și determină unitatea de manifestare a grupurilor sociale, a complexelor de fapte sociale. Membrii unui colectiv social, de pildă membrii unei gospodării agricole colective, au interese economice comune și în procesul construcției gospodăriei lor ei își dezvoltă trăsături spirituale, de conștiință, comune, cum ar fi respectul și obligația morală de a apăra și spori avutul colectiv, dorința de a munci cît mai rodnic, conștiința că ridicarea propriului lor nivel de trai e în funcție și de eforturile similare făcute de toate celelalte colective economico-sociale, etc. În viață însă, aceste linii generale comune se manifestă în forme particulare, originale, potrivit cu personalitatea și condițiile locale specifice ale membrilor colectivului. Pe noi, ca artiști, ne interesează ambele aspecte în egală măsură. Primul aspect, general, comun, dă naștere *ideii* operei de artă, cel de al doilea concretizează ideea generală și este izvorul originalității imaginii create de artist. Cu cît artistul a asimilat mai profund legile dezvoltării dialectice a vieții și societății, deci cu cît gîndește mai just asupra lumii, cu atît poate sezisa mai ușor și mai fin, mai nuanțat, trăsăturile caracteristice, tipice, generale, ale faptului de viață. Cu cît artistul știe să observe mai precis particularitățile, deosebirile dintre caractere, să le selecționeze în funcție de linia generală, în vederea sublinierii a ceea ce e mai tipic, cu cît el e mai sensibil la expresivitatea *plastică* a oamenilor și naturii (atitudini, gesturi, mimică, siluete, grupări, colorit, luminozitate, adîncime perspectivală, etc.) cu atît materialul concret de viață de care dispune îi va servi mai bine la realizarea unei opere de artă originale și convingătoare. Aceste două laturi ale gîndirii artistice trebuie să fie în practică strîns unite, să se manifeste concomitent. Ele sînt proprii gîndirii artistice și determină viziunea plastică în ansamblu a operei de artă.

E de la sine înțeles că viziunea plastică mentală și afectivă a artistului, pe care el o capătă, pe care și-o formează în strîns contact cu viața, gîndind și emoționîndu-se în fața ei, observînd-o, nu înseamnă nimic dacă artistul nu stăpînește mijloacele de expresie ale artei sale, meșteșugul (desenul, modelajul, știința compunerii, armonizarea culorilor, etc.). Și acest lucru este de înțeles întrucît mijloacele de expresie reprezintă unicul

mijloc de comunicare între artist şi public, între gîndirea şi simţirea artistului şi cele ale publicului. Artistul nu poate dovedi nimănui profunzimea ideilor şi sentimentelor sale, nu poate face pe nimeni să simtă şi să gîndească ca el, dacă nu se poate exprima viu, plastic, frumos. De aici şi necesitatea permanentă pentru fiecare artist de a studia, de a-şi forma mîna şi ochiul, de a stăpîni legile specifice ale limbajului plastic, pentru ca, pe baza cunoaşterii acestor legi, să poată exprima în felul lui, în stilul lui, propria lui viziune plastică despre viaţă.

În ultimii ani, problema ridicării nivelului mijloacelor de expresie, a ridicării nivelului calitativ al artei, a căpătat la noi o importanţă foarte mare şi se poate spune că majoritatea artiştilor sînt serios preocupaţi de această problemă, chiar dacă nu toţi au şi obţinut rezultate pozitive.

Ca şi gîndirea artistică, perfecţionarea mijloacelor de expresie plastică este indisolubil legată de contactul strîns cu viaţa al creatorului. Fiecare artist ştie că pentru a desena bine, pentru a compune bine, pentru a colora sau modela bine, este nevoie de studiu perseverent după natură. Studiul după natură, de atelier, este o formă limitată a contactului cu viaţa, întrucît scopul său este însuşirea uşurinţei de a reda plastic înfăţişarea modelului. În genere, făcînd studii de atelier, artiştii nu-şi pun probleme complexe, ideologice şi artistice. Totuşi studiile de atelier se fac în vederea însuşirii acelui limbaj de care are nevoie artistul pentru adevăratele sale opere de artă, adică a limbajului plastic realist. De aceea studiul de atelier trebuie să aibă şi el un caracter realist, adică trebuie să tindă la redarea veridică, la caracterizarea trăsăturilor esenţiale, fizice şi psihice ale modelului.

Mijloacele de expresie nu pot avea o viaţă *artistică* proprie, după cum nici cuvintele nu au viaţă *literară* proprie. Ele capătă valoarea artistică numai atunci cînd exprimă un conţinut profund uman, cînd acest conţinut concordă cu idealurile sociale şi cu realitatea istorică a epocii şi poporului în mijlocul căruia creează artistul.

Este necesar, în legătură cu aceasta, să sezisăm un fapt care denotă o confuzie serioasă în problema legăturii cu viaţa. Unii artişti, partizani activi ai creşterii nivelului calitativ al artei, consideră în mod greşit că legătura cu viaţa înseamnă pur şi simplu a lucra după natură şi atîta tot. Este indiscutabil că legătura vizuală, senzorială, cu modelul, permite artistului talentat să realizeze lucrări în care se simte vibraţia naturii, în care se simte prezenţa autentică a unui personaj sau a unui obiect. Materia bogată, coloritul nuanţat şi saturat, linia sensibilă, efectele de lumină, contrastele bine prinse, justeţea şi armonia proporţiilor vii între forme şi volume, senzaţia de aer şi spaţiu, într-un cuvînt tot ceea ce emoţionează senzorial, artistul le poate realiza cu maximum de strălucire numai lucrînd după natură, tenace, revenind, şlefuind şi verificînd necontenit imaginea cu modelul. Calea aceasta de însuşire a laturii tehnice a măiestriei ne-au lăsat-o moştenire marii clasici ai artei realiste.

În concepţia acelor artişti care consideră emoţia senzorială, coloristică, luministică, spaţială, ca unicul sau în orice caz cel mai important criteriu de apreciere a operei de artă, tema, ideea, profunzimea şi justeţea ideii nu au nici o însemnătate sau au o importanţă minimă. De aci şi tendinţa unor asemenea artişti de a se concentra asupra unui subiect cît mai simplu (o natură moartă cu două trei elemente, un portret oarecare, static şi de preferinţă cu trăsăturile fizice bine marcate, un peisaj oarecare, de preferinţă colţuri izolate, cu tonuri vechi, patinate), pe care să-l poată avea la dispoziţie permanent în faţa şevaletului şi din care să scoată efecte de virtuozitate tehnică.

Astăzi, la noi, influenţele concepţiilor formaliste nu se mai manifestă pe linia aberaţiilor extremiste, evident respinse ca înşelătorie, ci încearcă să folosească mijloacele de expresie realiste, tehnica realistă, rupînd-o însă de ideile mari, înălţătoare, de problemele şi conflictele epocii noastre, rupînd-o de conţinutul ideologic înaintat.

Este evident că realismul socialist nu limitează în nici un fel sursele de inspiraţie ale artistului; dimpotrivă, el se caracterizează printre altele şi prin înflorirea pe care o cunosc în cadrul lui toate genurile artei. Nu e însă mai puţin adevărat că realismul socialist cere tuturor artiştilor să redea tipicul vieţii, indiferent de genul preferat. Or, redarea tipicului nu este doar o problemă de vibraţie coloristică, de sensibilitate, pe care artistul talentat o rezolvă lucrînd după natură, limitîndu-şi contactul cu realitatea la contactul cu modelul, ci presupune un proces complex de pătrundere adîncă în miezul fenomenelor, de sezisare a legăturilor lor dialectice, de participare sinceră, pasionată, la lupta noului cu vechiul în societate. *Lupta pentru ridicarea nivelului calitativ al operelor noastre de artă nu poate fi limitată la lupta pentru o tehnică, pentru un meşteşug superior realist, ci trebuie înţeleasă ca o luptă pentru cucerirea simultană a unor poziţii ideologice înaintate şi a unei tehnici superioare realiste.* În procesul dezvoltării permanente a artei noastre pe baza metodei realismului socialist este tot atît de dăunător să se manifeste o subapreciere a importanţei conţinutului de idei ca şi subaprecierea formei artistice. Tocmai de la artiştii cei mai talentaţi, capabili să mînuiască cu măiestrie teh-

nica realistă, poporul cere lucrări de un înalt nivel ideologic, lucrări complexe, inspirate din actualitate, care-şi pun ca sarcină să scoată puternic în lumină oamenii noi, faptele noi, tipice societăţii noastre. Trebuie părăsită poziţia comodă şi în esenţă neprincipială, individualistă, rutinieră, a acelor artişti care preferă să rezolve bine tehniceşte subiecte nesemnificative şi care nu-şi fac mare bătaie de cap, din teama (uneori) de a nu putea atinge acelaşi nivel profesional în rezolvarea unor probleme mai dificile — compoziţii şi în genere lucrări tinzînd la tipizarea vieţii. Chiar cu riscul de a ne exprima poate mai stîngaci la început, de a nu putea atinge dintr-odată o strălucire formală maximă, trebuie totuşi mers perseverent pe drumul atacării curajoase a temelor însemnate din viaţă. Numai în acest fel vom ajunge, *în timp*, să ducem arta noastră la înflorire pe calea realismului socialist. Primul pas, condiţie absolută pe această cale, este stabilirea pe o bază largă de masă a contactului multilateral al artiştilor cu viaţa.

Rezolvarea acestei probleme vitale pentru arta noastră ne va permite în acelaşi timp să înlăturăm şi o altă deficienţă serioasă constatată în ultima noastră expoziţie şi anume prezentarea unilaterală, idilică, roză, a vieţii. Nu este just şi înseamnă a falsifica realitatea, dacă într-o manifestare colectivă de asemenea amploare, cum este Expoziţia de Stat, impresia dominantă o dau lucrările cu subiecte festive, petrecerile, odihna, etc. Pe drept cuvînt publicul este nemulţumit, întrucît realitatea de fiecare zi, viaţa poporului, construcţia socialistă nu se rezumă şi nici nu încep cu asemenea momente. Baza construcţiei socialiste o reprezintă munca, efortul serios, plin de abnegaţie, pentru îndeplinirea sarcinilor cincinalului. De multe ori această muncă este o luptă înverşunată pentru înfrîngerea a numeroase greutăţi, pentru transformarea mentalităţii oamenilor, pentru descoperirea şi lichidarea uneltirilor duşmănoase ale celor care nu văd cu ochi buni înflorirea ţării sub semnul socialismului. Toate acestea preocupă în cel mai înalt grad pe oamenii muncii, pentru că ele reprezintă probleme de viaţă, conflicte care se cer rezolvate. Or, inspiraţia noastră a fost cam scurtă şi prea puţine subiecte de acest fel, prea puţine caractere oţelite în focul bătăliei au apărut pe panourile expoziţiei. De ce? Oare nu în primul rînd pentru că legătura cu viaţa a fost slabă, pentru că noi n-am cunoscut îndeaproape problemele reale ale vieţii, pentru că nivelul nostru ideologic are multe scăderi? Departe de viaţă, de clocotul ei, eşti tentat să mergi pe calea pitorescului, uitînd de dramatismul vieţii. Aproape de viaţă, trăind în mijlocul poporului, cunoscîndu-l îndeaproape, participînd cu trup şi suflet la bătălia noastră comună, înţelegi mai uşor ce este esenţial, ce vrea poporul să-i dai, de ce are el nevoie. Sinceritatea ataşamentului, a dragostei pentru cauza socialismului se căleşte numai în legătură strînsă cu realitatea construcţiei socialiste. Dacă arta noastră este cu adevărat o armă, cu adevărat o necesitate spirituală de prim ordin pentru mase, atunci noi trebuie să facem totul pentru a nu-i desminţi, pentru a-i confirma şi întări acest caracter. Anul acesta, Uniunea noastră a început să se preocupe mai serios de rezolvarea practică a problemei legăturii cu viaţa. Organizarea caravanelor artistice, care au vizitat diferite centre industriale şi agricole importante din ţară, a însemnat un bun început. În cadrul acestor excursii de mai lungă durată, o serie de artişti au putut să cunoască (deşi nu încă în profunzime) activitatea clasei noastre muncitoare, a ţărănimii muncitoare. Ei au văzut ritmul susţinut şi entuziasmul cu care se munceşte, au cunoscut şi au stat de vorbă cu fruntaşi în producţie, cu eroi ai muncii socialiste, şi-au dat seama de felul profund şi matur în care aceşti oameni simpli privesc problemele vieţii, ale producţiei, ale culturii. Bineînţeles că asemenea excursii colective nu pot în nici un caz înlocui adevărata documentare individuală, în cursul căreia artistul aprofundează şi precizează conţinutul lucrării sale, îşi cunoaşte eroii, atît în producţie cît şi în viaţa de familie, se împrieteneşte cu ei, le studiază biografia, mediul de viaţă, problemele şi preocupările chiar aparent fără legătură directă cu tema, mentalitatea, felul de a gîndi, etc. Problema aceasta a stat în cursul acestui an în centrul preocupărilor Uniunii şi a numeroşi artişti. Dovada o pot furniza cîteva cifre. Dacă în 1954 — într-un an întreg — numai 160 de artişti au folosit fondul de documentare care le este pus la dispoziţie de Fondul Plastic, anul acesta numai în primele şase luni au plecat în documentare sprijiniţi materialiceşte 150 de artişti. Dacă anul trecut durata medie a documentării era de 15 zile, acum durata este de o lună iar uneori artiştii doresc s-o prelungească.

Important de subliniat este că majoritatea celor care au plecat în documentare pregătesc compoziţii pe teme actuale. Este bine ca şi în viitor asemenea deplasări să fie stimulate serios de către Uniune şi Fondul Plastic. Este necesar ca în vederea lor atît artiştii individuali, cît şi secţiile şi filialele Uniunii să manifeste iniţiativă.

În curînd va începe noul an de învăţămînt al marxism-leninismului şi al esteticei ştiinţifice în cadrul uniunilor de creatori. Este de cea mai mare importanţă pentru fiecare artist să ştie aprecia şi folosi din plin acest minunat instrument de cunoaştere a adevărului vieţii şi a principiilor artei

realismului socialist, care este teoria şi estetica marxist-leninistă.

Mai sînt unii artişti şi chiar unii din cei mai talentaţi, care subapreciază rolul teoriei în procesul de creaţie, şi acest lucru se răsfrînge negativ în propriile lor lucrări, lipsite de ideile înaintate ale timpului nostru. Problemele societăţii contemporane sînt atît de complexe, acuitatea luptei dintre ceea ce e nou, tînăr şi plin de perspective în viaţă şi ceea ce e vechi, anacronic, duşmănos, este atît de puternică şi capătă aspecte aşa de particulare, sarcina educativă, caracterul militant al artei contemporane pentru progresul social şi uman a devenit o necesitate atît de vitală pentru masele populare, încît nu este practic posibil să spui adevărul în artă fără a cunoaşte şi a sta ideologic pe poziţiile materialismului dialectic şi istoric. Arta noastră nu se poate lipsi de acest caracter just filozofic, pentru că aci este vorba nu de o filozofie scolastică, sterilă, ci de filozofia vieţii, a progresului omenirii. Aci nu mai e suficientă simpla intuiţie artistică, ci este necesară cunoaşterea cît mai aprofundată a legilor obiective care determină dezvoltarea vieţii, a societăţii. Acest lucru îl cere una dintre cele mai importante legi ale vieţii realiste — tipizarea. Este de aceea o sarcină de bază a Uniunii noastre să dea o mare importanţă studiului colectiv şi individual al marxism-leninismului şi esteticii şi să antreneze un număr cît mai mare de artişti din Bucureşti şi din regiuni în cele mai variate forme de învăţămînt ideologic.

Însuşirea marxism-leninismului şi a esteticii ştiinţifice de către artiştii plastici trebuie să se lege mai mult decît pînă acum de practica creatoare. Numai atunci cînd problemelor teoretice artiştii le vor găsi, în însăşi viaţa, corespondentul firesc, în ei se va cristaliza acea preţioasă capacitate de orientare în complexitatea problemelor vieţii, de sezisare a aspectelor semnificative, care este baza trainică a caracterului ideologic înaintat al artei realismului socialist. Legătura directă cu realitatea şi însuşirea marxism-leninismului trebuie să devină pentru fiecare creator o unitate indisolubilă, baza creaţiei şi a spiritului de partid în operele noastre.

UNELE PROBLEME ALE ÎNFĂȚIȘĂRII OMULUI NOU

DOINA CRIȘ

Dacă redarea chipului uman a constituit în toate timpurile o preocupare importantă a artei realiste, cu atît mai mult omul ajunge în centrul creației în arta epocii socialiste, ca urmare firească a faptului că el a devenit bunul cel mai de preț al noii societăți.

Felul în care este zugrăvită imaginea eroului pozitiv, a omului nou, a devenit problema cheie a artei realismului socialist, « problema problemelor »

ANDREI BORDY Fruntașă în producție — *ulei*

ce a fost mult discutată în toate domeniile artei. Ea a fost dezbătută de asemenea în repetate rînduri în plenarele și în secțiile U.A.P. Recentele dezbateri ale Plenarei U.A.P. au arătat că în anul ce s-a scurs s-a înregistrat în domeniul creației plastice o rămînere în urma vieții, atît în reflectarea problemelor acute ale actualității, cît și în privința redării omului nou, din toate sectoarele construirii socialismului, în imagini demne de marile sale înfăptuiri. Negreșit, artiștii care pornesc cu un nou elan la muncă, pe baza învățămintelor trase în urma dezbaterilor, nu încep să clădească pe loc nedesțelenit. În ultimii zece ani au fost dobîndite rezultate importante în lupta pentru oglindirea omului, care se transformă zi de zi în focul făuririi vieții noi. De la această experiență cîștigată, învățînd din succese și lipsuri, artiștii trebuie să pornească mai departe, pentru a putea răspunde așteptărilor îndreptățite ale oamenilor muncii.

În plastica noastră nouă, înțelegerea problemelor ridicate de zugrăvirea eroului pozitiv e un proces în plină desfășurare.

În urma eliberării țării noastre, în fața artiștilor stătea în primul rînd sarcina de a reda omului locul ce i se cuvine în artă și de care fusese deposedat de formalism. Acest prim pas a devenit posibil prin reînnodarea firului rupt al realismului, prin continuarea filonului realist existent în tradiția artei noastre.

Conținutul portretisticii noi, ca și al întregii arte, s-a schimbat fundamental odată cu începutul transformării socialiste a țării noastre.

În arta decadentă a burgheziei, cei portretizați erau în majoritate reprezentanții clasei exploatatoare, deținătorii « sacului cu bani » de care era legat artistul. Caracterul antipopular al artei burgheze se manifesta fățiș prin ignorarea omului simplu, care chipurile nu putea forma obiectul unei opere de artă, fiind considerat o ființă primitivă, lipsită de înalte calități sufletești și intelectuale, nedemnă să fie imortalizată în artă.

Cîtă deosebire este între disprețul manifestat de ideologia burgheză decadentă față de omul simplu și concepția artei realiste clasice! Marii artiști clasici s-au inspirat din figurile oamenilor

simpli, redînd curățenia lor sufletească, onestitatea și modestia lor. Ce minunate figuri de oameni din popor a creat de pildă Repin în *Edecarii* sau în *Scrisoarea către sultan*, Const. Meunier în *Minerii* săi, Le Nain sau N. Grigorescu în *Țăranii* lor.

În arta epocii socialiste, pornind de la aceeași bază profund populară, eroul pozitiv capătă o nouă accepțiune: el se afirmă ca un erou de tip superior prin calitatea sa de luptător activ și conștient pentru făurirea lumii noi. Superioritatea sa rezidă în idealul ce-l însuflețește: înfăptuirea unei orînduiri calitativ superioare tuturor celor existente înainte — orînduire eliberată de orice fel de exploatare.

Așa cum se subliniază în salutul adresat de C.C. al P.C.U.S. celui de al doilea Congres al Scriitorilor Sovietici: « Poporul sovietic așteaptă de la scriitorii săi să creeze figuri veridice și luminoase ale glorioșilor noștri contemporani, care rezolvă sarcinile colosale legate de ridicarea nîncetată a industriei grele — temelia dezvoltării continue a întregii economii naționale și garanția inviolabilității hotarelor patriei noastre — *figuri ale contemporanilor* noștri care înalță gigantice centrale electrice, perfecționează metodele de construcție, valorifică milioane de hectare de pămînturi înțelenite, luptă pentru ridicarea întregii agriculturi și pentru o mai bună satisfacere a nevoilor crescînde de produse și mărfuri de consum popular ale oamenilor muncii ».

Dacă în trecut burghezia putea să-și plătească cu bani « dreptul » de a fi imortalizată în portrete, astăzi artistul își alege liber eroul, nu pe baza unui tîrg comercial, ci ținînd seama de valoarea umană, de aportul social pe care acesta îl aduce la construirea vieții noi. De aceea nimic mai firesc decît tendința artiștilor de a se orienta către adevărații eroi ai istoriei, oamenii simpli, poporul.

Felul în care a fost ridicată și rezolvată problema redării omului nou în anii de după 23 August corespunde de fapt evoluției artei noastre plastice înseși, în ansamblul ei, la care fiecare expoziție adaugă ceva, completează cîte o părticică.

Dacă urmărim doar cîteva lucrări de pictură și sculptură în care apare chipul omului nou, putem observa cum se completează imaginea sa cu trăsături variate, descoperite de diferiți artiști în perioade diferite. Și dacă nu putem vorbi încă de imagini atît de complexe încît să dezvăluie toată multilateralitatea personalității eroului pozitiv, totuși meritul acestor lucrări este că sub diferitele aspecte prezentate, oamenii muncii se pot totuși regăsi în ele.

Cînd la prima Expoziție Anuală din 1948 a apărut portretul unei țărance ufederiste, de Titina Călugăru — cu toate deficiențele de desen, de construcție, cu toată cruditatea culorilor — această lucrare avea marele merit de a fi scos în evidență un aspect important al creșterii elementului nou. Ea sublinia evenimentul de mare însemnătate al emancipării femeii, cîștigarea deptului de a participa la viața politică al acelora care veacuri de-a rîndul au suferit jugul unei duble exploatări. În acest portret se întrevedea deja licărirea conștiinței ce se trezește, era sugerată forța care a dormitat atîta vreme și care se va afirma cu mai multă tărie în portretul *Țărancei din Bistrița* al aceleiași pictorițe (din anul 1954). Aici vedem o nouă țărancă,

TITINA CĂLUGĂRU Țărancă ufederistă — *ulei*

ADINA PAULA MOSCU Muncitoare evidențiată — *ulei*

VASILE KAZAR Studiu — *cărbune*

întorsătura capului ce dezvăluie un gît puternic, ca şi prin modelajul viguros al formelor. Sculptorul a reuşit să pună în lumină trăsăturile ce-i subliniază caracterul dîrz, fără a lipsi această figură de anumite trăsături de feminitate.

Un alt exemplu de reuşită în crearea unui tip de erou pozitiv ni-l oferă portretul unei ţărance ce constituie un studiu pentru compoziţia *Judecata chiaburului* de Vasile Kazar. Ca în genere în portretele acestui artist, şi aici accentul cade pe caracterizarea psihologică a personajului. Reiese clar că această femeie este conştientă de dreptul său de a-şi spune cuvîntul în viaţa obştească şi că şi-l va spune cu siguranţă tare şi răspicat. Trăsăturile-i voluntare, puţin bărbăteşti, privirea tăioasă a ochilor ei limpezi, ne spune că ea nu va îngădui nimănui să abată de la drumul nou viaţa satului său, că va fi necruţătoare, dar dreaptă, cu duşmanii poporului.

În chipul *Mariei Zidaru*, preşedinta gospodăriei agricole colective Drumul lui Lenin, de Lidia Agricola, ne apare ţăranca devenită în regimul nostru conducătoare de unitate socialistă. Meritul pictoriţei Lidia Agricola este de a fi reliefat acele calităţi ale eroinei sale — ca inteligenţa sănătoasă, energia creatoare, voinţa fermă şi încrederea în forţele proprii — prin care ne convinge de capacitatea ei reală de a îndeplini cu cinste o atare sarcină de răspundere.

Nu se întîmplă însă aceleaşi lucruri cu portretul *Tincăi Anton* de Matilda Ulmu (1954). Deşi Maria

la care a dispărut uşoara timiditate a ufederistei. Ea are în schimb chipul luminos, cu priviri agere, ţinuta dreaptă şi mîndră a unei muncitoare libere a ogoarelor, cu caracter deschis şi dîrz, hotărîtă să apere noua sa viaţă.

Dacă reamintim alte două din primele portrete care redau femeia într-o muncă calificată, inaccesibilă ei înainte, şi anume: muncitoarele evidenţiate — una de A. Bordy, cealaltă de A. Paula Moscu (ambele realizate în 1948)—vom vedea că artiştii respectivi au subliniat în mod deosebit umanitatea, căldura sufletească a modelelor lor. Astfel, eroii nu ne apar doar ca elemente merituoase în muncă, ci şi ca femei cu o oarecare gingăşie în figură, înnobilate de bunătate, trăsături care ne fac să le ghicim lesne biografia: amîndouă par a fi dus nu de mult o viaţă grea, plină de umilinţe, pe amîndouă le poţi imagina în viaţa lor particulară, ca mame grijulii şi bune gospodine.

În portretul textilistei fruntaşe *Maria Cincă*, sculptorul Dorio Lazăr a reliefat trăsăturile de caracter specifice unui alt tip de femeie, voluntară, plină de energie, care duce cu dîrzenie şi perseverenţă la capăt un lucru de care s-a apucat. În acest bust, materia prinde parcă viaţă; ai impresia că în clipa următoare capul se va mişca şi ochii ageri vor privi vioi. Forţa sa este reliefată mai ales prin

DORIO LAZĂR Maria Cincă — *bronz*

GH. GLAUBER — Micii chimişti — *ulei*

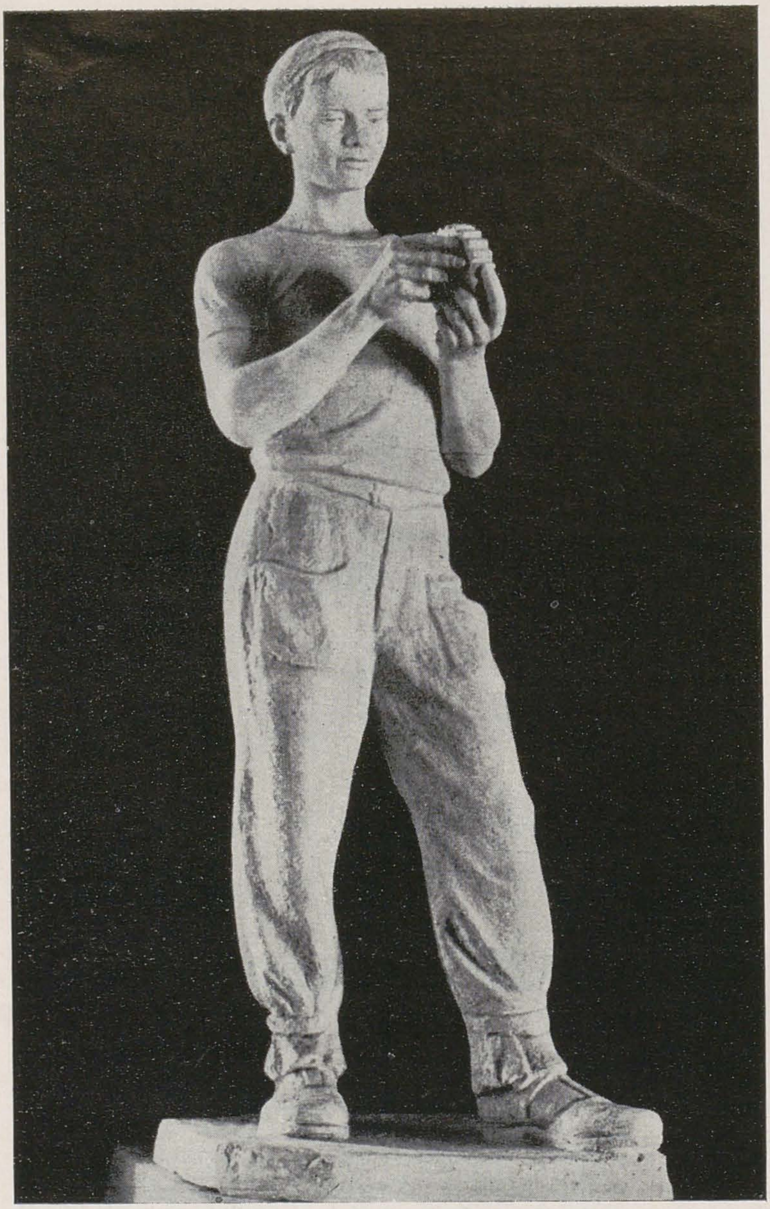
Zidaru nu e redată în legătură directă cu mediul gospodăriei colective (şi acest lucru critica i l-a reproşat Lidiei Agricola), totuşi, văzînd-o, nu ne îndoim nici o clipă de faptul că ea este într-adevăr o preşedintă destoinică, deoarece calităţile ei de femeie de tip nou, puse în lumină de lucrare, oferă garanţia capacităţii sale. În schimb portretul Tincăi Anton, prin inexpresivitatea sa, prin caracterul său nedefinit, prin lipsa afirmării unei personalităţi, nu ne convinge de loc de calitatea de preşedintă a femeii portretizate, în ciuda faptului că ea are un creion în mînă, o hîrtie în faţă şi chiar şi un tablou pe perete, reprezentînd un treieriş. La acest insucces, pe lîngă insuficienta înţelegere a particularităţilor tipice ale modelului, a contribuit în bună măsură şi slaba pregătire profesională a pictoriţei, ceea ce a făcut — ca şi la mulţi alţii din păcate — să i se piardă pe drum toate intenţiile bune.

Atitudinea faţă de muncă a omului zilelor noastre este un criteriu deosebit de important pentru aprecierea valorii sale. Înţelegînd semnificaţia acestui lucru, sculptorul Iosif Fekete insistă în statuia sa *Sudorul* asupra unei trăsături caracteristice a muncitorului de tip nou: participarea acestuia cu toate fibrele fiinţei sale la procesul de producţie. Artistul a izbutit să comunice acest sentiment, urmărind şi reliefînd cu pricepere viaţa psihologică a modelului. Pe faţa inteligentă şi concentrată a sudorului e întipărită atenţia, mîinile sale prind cu putere şi grijă ţeava aparatului de sudat, pe întreaga sa făptură se vede că nu face o acţiune ce-i este indiferentă, ci contribuie cu mintea sa la buna desfăşurare a muncii.

O altă statuie în care problema atitudinii faţă de muncă e rezolvată pozitiv este cea intitulată *Tînăr muncitor* de Egon Löwith, lucrare de debut a acestui tînăr şi talentat sculptor. Dragostea de meseria de curînd învăţată e subtil exprimată prin atenţia, aproape gingaşă, cu care acesta ţine o piesă de motor în mînă, studiind-o cufundat, surprins într-o mişcare firească, naturală.

Nu e de loc uşor să creezi impresia de naturaleţe, de firesc, într-o operă de artă. Acest lucru este însă deosebit de important, de el depinzînd în bună măsură autenticitatea imaginii, sugerarea vieţii. Cheia rezolvării acestei probleme este contactul direct al artistului cu viaţa.

Înrudit cu eroul lucrării mai sus citate, atît prin sentiment cît şi prin atitudinea simplă şi firească, este *Tractoristul* redat de O. Iliescu în momentul terminării lucrului, avînd oglindită pe faţă expresia satisfacţiei muncii îndeplinite cu conştiinciozitate, mîngîind parcă cu privirea întinderea ogorului arat de tractorul lui. Chiar dacă faţa nu ne lasă să întrevedem prea multe din caracterul său, silueta, gestul, atitudinea degajată şi nu lipsită de mîndrie ne permit să identificăm figura



EGON LÖWITH — Tînăr muncitor — *ghips*

pentru impresia de ansamblu l-a abătut pe artist de la adîncirea expresiei figurii, care e prea puțin interiorizată.

Tot prin monumentalitatea siluetelor și prin expresivitatea gesturilor se caracterizează și lucrarea *Muncitorii* de E. Kaznovski. Din păcate și aici rămîne valabilă remarca privitoare la caracterul sumar al portretizării figurilor. Aceste exemple însă nu trebuie să ne ducă cumva la concluzia greșită că o compoziție monumentală ar fi incompatibilă cu adîncirea portretelor. Există suficiente alte exemple care demonstrează contrariul. În statuia *Muncitor forestier* de Tibor Szervatius de pildă, compoziția monumentală se îmbină cu o portretizare capabilă să evoce în chip sugestiv un tip veridic de muntean. Fața lui exprimă seninătatea omului încrezător în propria-i putere și siguranța aceluia ce nu se lasă abătut de pe drumul pe care a pornit. Astfel lucrarea depășește cadrele unei simple portretizări, prin capacitatea sa de tipizare, de generalizare. Întreaga imagine monumentală a acestui oșan trezește în privitor încrederea în posibilitățile de creștere ale omului nou, îi inspiră sentimentul mîndriei patriotice. În legătură cu aceasta trebuie să reamintim că o condiție esențială a înfățișării chipului eroului pozitiv este de a trezi simpatia privitorului pentru cel portretizat.

Imaginea artistică este o oglindă ce răsfrînge nu numai figura modelului, ci și poziția artistului față de el, sentimentele care l-au însuflețit în creația sa. Dacă entuziasmul, admirația, încrederea artistului față de eroul său străbat uneori chiar și prin lucrări mai slab realizate din punct de vedere artistic — indiferența, lipsa de atașament, desconsiderarea nu pot fi ascunse nici chiar de lucrări cu serioase calități tehnice picturale sau sculpturale. Acestea din urmă se vor bucura eventual de aprecierea unor așa ziși «cunoscători», estetizanți, dar nu vor contribui la educarea poporului, care este de fapt scopul final al artei. În această privință bustul unui *Fruntaș în producție* de D. Căileanu constituie un exemplu pozitiv tocmai prin căldura cu care este redat acest chip bine individualizat, prin subtilitatea redării vieții lui sufletești, prin reliefarea frumuseții morale a acestui erou anonim al muncii.

unui erou pozitiv, caracterizat printr-o nouă atitudine față de muncă.

Încercînd să creeze imaginea eroului pozitiv, unii artiști concentrează cele ce au de spus în portret, în bust, urmărind cu atenție detaliile expresiilor feții, în timp ce alții accentuează linia compozițională, sugerînd monumentalitatea ideii operei prin reliefarea siluetei, pe care o detașează puternic.

Într-o asemenea viziune monumentală a fost concepută de exemplu statuia *Furnalistul* de Maximilian Schulmann. Ideea de bază a lucrării — glorificarea conștiinței și forței clasei muncitoare din industria grea — e obținută aici prin sugerarea forței și demnității ce caracterizează pe muncitorul din industria grea. Mijloacele prin care s-a realizat această impresie sînt tocmai cele amintite: o siluetă monumentală ce se detașează puternic, prin masivitatea formelor modelate în planuri mari, prin greutatea întregului corp bine așezat cu picioarele pe pămînt. Lucrarea demonstrează însă totodată că nici această cale nu e ferită de pericole. Grija

În legătură cu lucrarea amintită mai înainte a lui Tibor Szervatius, se mai ridică și o altă problemă: cea a folosirii juste a atributelor specifice modelului, și aceasta cu atît mai mult cu cît zugrăvirea modelului în domeniul său de activitate se impune ca una din cele mai pozitive căi de caracterizare a activității lui. Ferăstrăul mecanic pe care mîna muncitorului forestier se sprijină cu nădejde e un atribut just folosit de Tibor Szervatius, căci contribuie la întregirea ideilor pe care sculptorul

vrea să le comunice în legătură cu eroul său. E vorba aici nu de un adaos formal, ci de unealta nouă, pe care tăietorul a învățat s-o mînuiască cu dibăcie și care îl ajută la înfăptuirea unor realizări neobișnuite înainte, realizări de care e mîndru și care fac să crească siguranța sa de sine.

Adăugarea atributelor nu-l absolvă însă pe artist de sarcina primordială de a exprima prin modelul însuși ceea ce nici un fel de atribut nu poate să-i împrumute: personalitatea. Iată de ce nici spicele de grîu formal alăturate de Cristea Grossu (dealtfel autorul unui foarte reușit grup reprezentînd pe Tolstoi, Cehov și Gorki) țărancei ce mărșăluiește cu o înfățișare marțială, n-o fac mai « colectivistă », nici muncitorul Ioan Istvanfy nu capătă o înfățișare de inovator, numai pentru că Andrei Markos îi pune un șubler într-o mînă, o piesă într-alta și-i alăturează chiar și o menghină.

Dacă artiștii nu-și bazează lucrările pe studierea profundă a modelelor lor, ei nu vor putea descoperi aspectul cel mai semnificativ care să le reliefeze caracterul. Nu numai în portrete, dar și în compoziții cum ar fi *Cadre noi* de Iuliu Lausch sau *Predarea unei noi metode de muncă la Fabrica Ianoș Herbak* (1954) de P. Balasz se vede că, în ciuda descrierii mediului, artiștii n-au știut să redea pe eroii înfățișați în toată complexitatea personalității lor. Redarea mediului și a uneltelor de muncă este un lucru important, dar principala problemă rămîne viața interioară a omului. Asupra acestui aspect tebuie să se concentreze cu și mai mare putere atenția cercetătorilor.

* * *

Optimismul, încrederea în viață și în forțele proprii, sînt unele din trăsăturile multiple care-l caracterizează pe eroul pozitiv al zilelor noastre, ca o consecință firească a largilor posibilități ce i s-au deschis în față. Deși pare un lucru evident, devenit arhicunoscut, totuși se întîmplă destul de des în plastica noastră ca în locul optimismului natural să apară o veselie de paradă, o atmosferă festivă, superficială. Greșita înțelegere a siguranței de sine firești oamenilor muncii înaintate îi duce pe unii artiști la lucrări care păcătuiesc printr-un exces de dîrzenie, printr-un patos fals în atitudine, îi duce la idealizare. Meritul lucrării lui Fr. Ferch *Tractorista* constă în primul rînd în faptul că reușește să releve o serie de trăsături valoroase, caracteristice omului nou, într-o imagine firească, vie.

Această tînără tractoristă este imaginea generalizată a femeii de tip nou, care n-a cunoscut umilințe, care a crescut în regimul nostru conștientă de forțele ei proprii, de posibilitățile ce i se oferă de a ocupa prin muncă și capacitate orice loc cît de important în societatea noastră. Fața ei luminoasă, cu priviri deschise, radiază voie bună, dragoste de viață, însuflețire pentru munca de care e legată. Forța, vitalitatea figurii sînt sugerate atît prin compoziția monumentală, prin proiectarea siluetei pe fundalul cu orizont jos, cît și prin robustețea întregului trup, prin reliefarea mușchilor ce trăiesc sub îmbrăcăminte.

Același sentiment se întîlnește și în statuia *Tînăra colectivistă* de Izsak Martin, o figură tipică de țărancă, caracterizată prin vitalitate, optimism, siguranță de sine. Aceste trăsături sînt subliniate prin robustețea întregii figuri, prin voia bună ce se revarsă pe obrazul care, cu toată nuanța închisă a ghipsului patinat, pare a fi rumen de sănătate și de muncă în aer liber. Toată făptura ei, în jurul căreia plutește parcă mirosul fînului cosit, sugerează tinerețe, putere de muncă, elan și dragoste de viață. Văzînd-o, îți vin în minte fără să vrei cuvintele lui Belinski despre caracterul fundamental deosebit al idealului de frumos în concepția oamenilor, în

IOSIF FEKETE — Sudorul — *ghips*

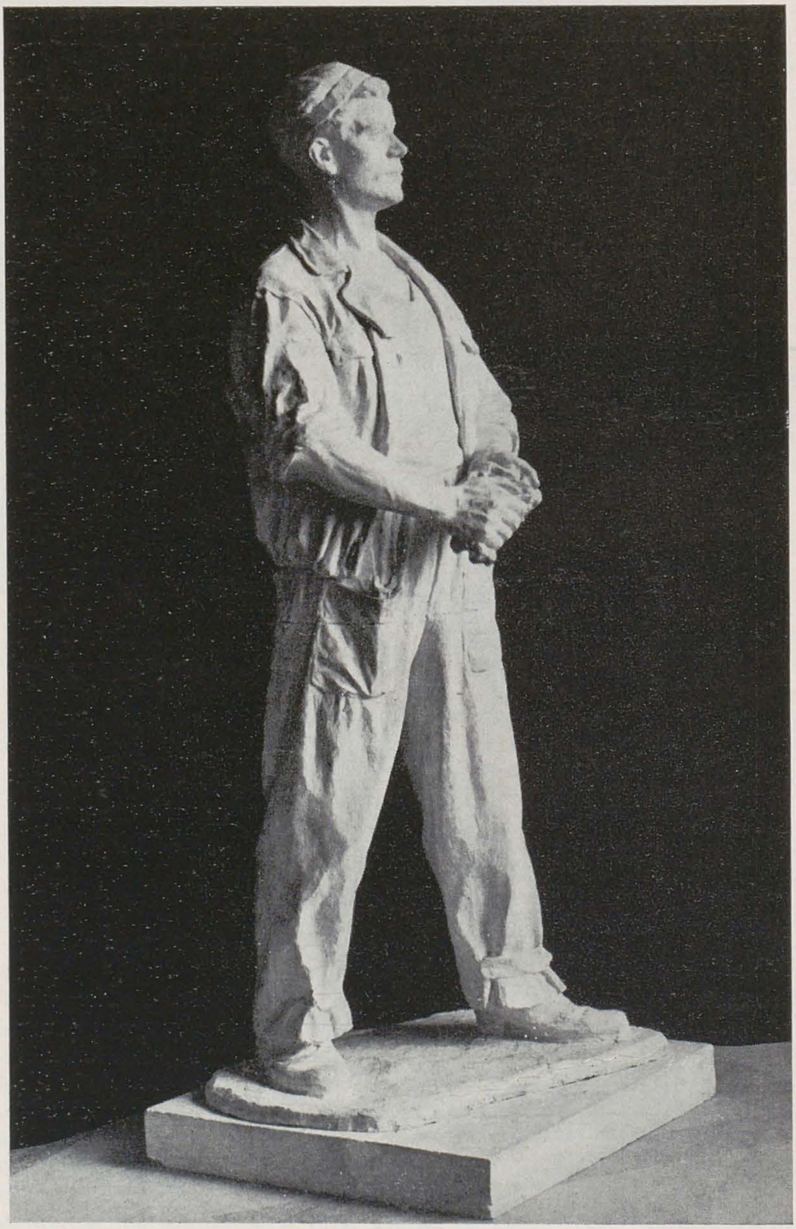
funcţie de categoria socială căreia îi aparţin. Şi într-adevăr, în concepţia oamenilor muncii, o asemenea imagine viguroasă, sănătoasă, e negreşit legată de noţiunea frumosului, opus idealului unui « frumos » livid şi bolnăvicios.

Suflul vieţii ce a pătruns la sate străbate şi compoziţia lui Anastase Anastasiu *Şi la noi va arde lampa lui Ilici*, care redă construirea într-un ritm viu de muncă a unei microcentrale săteşti. În cele trei figuri centrale — ţăranul, muncitorul şi ţăranca — se sintetizează ideea că omul simplu a devenit cîrmuitorul marilor transformări ale ţării; că el dirijează, coordonează această forfotă a muncii creatoare. Această idee se exprimă în chipul cel mai clar prin figura ţăranului, a cărui siluetă se înalţă puternică, braţul său întins cuprinzînd cu un gest de stăpîn locurile natale; picioarele împlîntate bine în pămînt, profilul său energic sugerează putere şi voinţă. Bine caracterizată este şi elasticitatea mişcării muncitorului, oprit pentru o clipă, gata să pornească spre alte sectoare ale şantierului. Din păcate însă, faţa sa este indiferentă, nu ghiceşti pe ea nici interes, nici elan, nici entuziasm.

După cum s-a mai amintit, eroul pozitiv al zilelor noastre se caracterizează prin atitudinea sa creatoare faţă de muncă, ce s-a transformat, dintr-o obligaţie grea, într-o chestiune de onoare. Conştiinţa faptului că lucrează pentru viitorul fericit al său şi al semenilor săi, stimulează în el aptitudini nebănuite. Aceste trăsături se concentrează în mod accentuat în figurile cele mai reprezentative al muncitorilor şi ţăranilor fruntaşi, în figurile intelectualilor care-şi pun toată capacitatea creatoare, tot talentul, toată puterea de muncă, în slujba victoriei socialismului. Noile relaţii sociale de egalitate deplină, legile şi măsurile statului pentru stimularea morală şi materială a iniţiativei în muncă, pentru uşurarea efortului fizic, dau frîu liber inteligenţei şi capacităţii personale a oamenilor muncii, a muncitorului. Noua conştiinţă socialistă nu se dezvoltă însă lin, ci prin ciocniri cu rămăşiţele forţelor ce frînează progresul, prin lupta şi înfrîngerea urmelor vechii mentalităţii, educată în oameni de societatea capitalistă. Înţelegerea existenţei acestui conflict în viaţă, înţelegerea calităţilor omului nou ca rezultat al victoriei sale asupra propriilor trăsături negative, se concretizează în genul portretistic prin dinamismul interior, prin freamătul lăuntric viu ce se degajă din figurile cele mai realizate ale eroului pozitiv. Sub acest aspect, s-a remarcat în mod deosebit lucrarea *Se naşte o idee* a sculptorului Andrei Szobotka, în care artistul a creat imaginea emoţionantă, tipică, a muncitorului înaintat, reliefînd cu putere inteligenţa, inventivitatea, concentrarea lui susţinută pentru a descoperi noi metode tehnice în vederea uşurării muncii şi a îmbunătăţirii vieţii sale şi a semenilor săi.

După perseverente căutări, sculptorul s-a oprit în mod fericit asupra acelui moment esenţial, în care eroul îşi vede încununată de succes strădania, prin găsirea ideii ce-i va servi drept cheie pentru rezolvarea inovaţiei sale. Şi nu e întîmplătoare alegerea acestui moment al muncii creatoare. În el se dezvăluie calităţi esenţiale ale caracterului eroului, priceperea în muncă, perseverenţă în cercetare şi gîndire. . .

Este pe deplin just faptul că autorul a subliniat tocmai aceste calităţi reale ale muncitorului de tip nou, căci ele explică în bună măsură victoriile sale personale, ca şi succesele întregii clase muncitoare în procesul producţiei. De aceea şi caracterizarea psihologică a momentului e justificată şi firească. Bucuria



OCTAV ILIESCU   Tractoristul Stoica Constantin — *ghips*

pe care o radiază figura puternică şi inteligentă a acestui inovator, bucurie izvorîtă din satisfacţia îndreptăţită a creatorului, seninătatea feţii şi luminozitatea privirii îşi au izvorul în optimismul bine întemeiat al unui om plin de încredere în forţele proprii.

În primele lucrări de după eliberare, muncitorul era reprezentat de obicei cu muşchi gigantici, cu pumni uriaşi, cu cap mic, subliniindu-se astfel forţa sa fizică. Deşi au trecut zece ani de atunci, se mai găsesc unii care emit teorii ce constituie reversul aceloraşi monede antirealiste. După aceştia, semnele oboselii fizice, ridurile ce vorbesc de eforturi neobişnuite, «supraomeneşti», crisparea ar fi trăsături caracteristice ale figurii muncitorului fruntaş. Asemenea teorii ignorează tocmai ceea ce constituie o cucerire a timpurilor noi, transformarea omului dintr-un rob, dintr-o victimă a muncii, în stăpînul ei şi pornesc de fapt de la subaprecierea posibilităţilor intelectuale ale oamenilor muncii.

Avînd la bază înţelegerea acestor transformări esenţiale, lucrarea *Se naşte o idee* de A. Szobotka îşi îndeplineşte cu cinste sarcina de a proslăvi eroul pozitiv al zilelor noastre, concretizînd într-o viziune sculpturală unitară imaginea cu valoare de simbol şi de exemplu demn de urmat a muncitorului înaintat. Chiar unele lipsuri tehnice sau deficienţe în privinţa diferenţierii materialelor nu pot scădea acest merit. Succesul incontestabil pe care l-a obţinut această lucrare se datoreşte desigur şi faptului că exigenţa artistului a fost prezentă în toate fazele procesului de creaţie, nu numai în alegerea subiectului ci şi în căutarea perseverentă şi plină de conştiinciozitate a celei mai potrivite mişcări, a celor mai potrivite gesturi şi nuanţe de expresie, pentru exprimarea ideii de bază.

*
* *

Un capitol deosebit de atrăgător în domeniul larg şi variat al redării omului nou îl reprezintă copiii, tineretul. Ei cresc într-un spirit nou, sănătos, în ei se dezvoltă de mici conştiinţa socialistă şi se întăreşte siguranţa propriei forţe şi a viitorului asigurat, căci ei ştiu că toate porţile le sînt deschise, toate profesiile le sînt accesibile.

Printre primele lucrări care s-au ocupat cu succes de aceşti tineri eroi pozitivi a fost compoziţia lui Şt. Barabas *Inscrierea la o şcoală medie de artă* (1950), în care artistul subliniază una din realităţile noi ale învăţămîntului din ţara noastră: păşirea peste pragul şcolilor medii de artă, în urma reformei învăţămîntului, a fiilor de ţărani şi muncitori. Tipurile variate de adolescenţi ce apar în compoziţie vorbesc de serioasa cunoaştere a lumii celor tineri de către pictor.

Un alt aspect al acestei lumi a apărut în lucrarea de diplomă a lui Gh. Glauber *Micii chimişti*, care înfăţişează iniţierea în tainele ştiinţei a unui grup de pionieri. Valoroase în acest tablou sînt atît ideea, care vorbeşte despre crearea în şcoala nouă a tuturor condiţiilor pentru dezvoltarea multilaterală a cetăţenilor de mîine ai patriei noastre, cît şi faptul că eroii redaţi aici sînt copii autentici, animaţi de dorinţa de a cunoaşte, iscoditori şi ageri. Deosebit de reuşită este figura micului cercetător din prim plan, în a cărui întreagă mică făptură — deşi stă cu spatele la privitor — se citeşte grija încordată de a nu compromite experienţa. De asemenea fetiţa, care e numai ochi, e

MAXIMILIAN SCHULMANN — Furnalistul — *ghips patinat*

TIBOR SZERVATIUS — Muncitor forestier — *ghips patinat*

Înzestrarea eroului cu calități inexistente sau înfrumusețarea sa duc negreșit la idealizare, la denaturarea caracterului real al acestuia. Astfel se nasc portrete dulcege ca *Mica pionieră* de Coca Crețoiu — care nu mai e un copil, ci o păpușă de porțelan — sau *Țăranca din Rădăuți* de Panteli Stanciu.

Artiștii care folosesc asemenea metode uită că datoria artistului este de a reliefa trăsăturile pozitive *existente* pentru crearea unei imagini veridice și pilduitoare a eroului pozitiv, nu de a-l « înfrumuseța» de cele mai multe ori cu calități exterioare.

Dar oare, cu toate realizările pomenite sau nu mai sus, pot artiștii noștri să considere că au răspuns pe deplin sarcinii de cinste de a crea imaginea plastică a eroului pozitiv?

Folosind cîteva date statistice ale raportului secției de pictură, trebuie să reamintim că, din totalul de 84 de portrete ce au figurat în ultima Expoziție de Stat, vreo 20 înfățișează oameni ai muncii, 22 reprezintă autoportrete și restul sînt portrete de intelectuali și portrete cu caracter intim. Dacă aceasta e situația în domeniul picturii, sculptorii s-au concentrat mai ales asupra portretelor memoriale, în special ale personalităților vieții culturale din trecut.

Noi prețuim moștenirea culturală lăsată de figurile înaintate ale culturii mondiale și autohtone și avem o profundă stimă pentru ele. Atunci însă cînd, într-o expoziție anuală de stat, din totalul portretelor, lucrările consacrate unor personalități culturale din trecut sau unor persoane din cercul intim al artistului ocupă un loc preponderent, acest fenomen trebuie să dea foarte serios de gîndit artiștilor plastici.

un tip veridic de copil. Felul cum se reazemă de masă, mișcarea picioarelor sînt bine studiate și caracteristice vîrstei. Iar băiatul de la tablă spune parcă mai mult ca toți ceilalți. I se poate desluși biografia cu claritate. Pe cît de interesat pare de chimie, tot atît de bine ni-l putem închipui și mare amator de fotbal, iute de picior și la nevoie chiar și bătăuș. Acești copii au tocmai meritul că nu sînt niște mici eroi ideali, neverosimili, niște savanți precoci, ci par a fi copii reali, care pe lîngă calitatea lor de « cercetători», dezvoltată în condițiile ce le sînt asigurate la Palatul Pionierilor, fac și sport, se și joacă și mai fac și cîte o boroboață.

Dacă eroul pozitiv al zilelor noastre a găsit un loc atît de redus în ultima Expoziție Anuală de Stat și dacă, atunci cînd apare, imaginea sa e palidă, lipsită de vlagă, acest lucru se explică fără îndoială prin faptul că o parte considerabilă a artiștilor plastici se menține pe pozițiile minimei rezistențe. Desigur, e mai comod să portretizezi personalități consacrate sau persoane din cercul intim (rude, prieteni, alți artiști), sau să-ți faci autoportretul, decît să cauți în mulțimea oamenilor înconjurători pe eroii anonimi. Vizitatorii expoziției se pot întreba pe drept cuvînt: oare artiștii găsesc că oamenii simpli din jur sînt neinteresanți? Nu este

oare acest dezinteres o formă de manifestare acută a rămășițelor pozițiilor intelectualiste, a unei viziuni simpliste, plină de prejudecăți, de desconsiderare a oamenilor simpli pe motiv că ar fi « lipsiți de cultură, de calități morale și intelectuale »?

O asemenea poziție față de omul nou se datorește necunoașterii sale, necunoașterii vieții care se transformă cu pași mari și care produce schimbări nebănuite în oameni. Pe de altă parte, nu e suficient ca artistul să cunoască în mod exterior; el trebuie să iubească omul și viața sa nouă, să aibă încredere în el, în capacitatea sa creatoare, în posibilitățile lui de dezvoltare, în viitorul lui. Cauza principală a platitudinii unei lucrări este de obicei lipsa de încredere, de atașament și stimă pentru omul nou, ceea ce sărăcește lucrarea de emoția artistică și de posibilitatea artistică de a emoționa la rîndul ei pe alții, ducînd la lipsă de poezie și căldură.

Multe lucrări, cu toată corectitudinea aparentă a formelor anatomice, a construcției și finisajului, nu rețin mult timp atenția publicului. Vizitatorul nu va fi urmărit de expresia cutărui erou din cutare portret sau bust, nu va depăna mai departe firul gîndurilor declanșate de o anumită imagine artistică. Și este normal să fie așa, căci pentru a folosi cuvintele lui Belinski: « Opera este moartă dacă oglindește viața numai pentru a oglindi, fără un puternic imbold subiectiv care-și are originea în gîndirea predominantă a epocii, dacă nu este un strigăt de durere, sau un cîntec de bucurie, dacă nu este o întrebare sau un răspuns la o întrebare ».

MARTIN IZSAK — Tînără colectivistă — *ghips patinat*

Dar, pentru ca artistul să se indentifice sincer cu gîndirea predominantă a epocii, învățătura marxist-leninistă trebuie să pătrundă organic în conștiința sa, pentru că altfel opera sa va avea un caracter demagogic, neconvingător.

Platitudinea și răceala ce caracterizează din păcate un număr destul de mare de portrete se datoresc adesea schematismului, care este de fapt reversul naturalismului. Schematismul este unul din dușmanii cei mai aprigi ai artei, întrucît el sărăcește și depersonalizează realitatea umană. Fiecare om are caracteristici proprii bine definite și nuanțate, biografia sa se deosebește de a celorlalți, asemănîndu-se însă prin anumite trăsături tipice generale cu categoria de oameni din care face parte. Redarea acestor trăsături tipice prin felul particular în care se manifestă ele este drumul zugrăvirii realiste. Fiecare om se mișcă, rîde, zîmbește într-un fel care îi e propriu numai lui. În operele clasicilor, eroii au o admirabilă viață sufletească, datorită între altele importanței acordate detaliilor semnificative. Să ne gîndim numai la studiile de expresie ale lui Leonardo da Vinci, care vorbesc cu elocvență despre importanța acordată de acest titan al Renașterii reliefării vieții sufletești. Cît a trebuit el să urmărească fiecare schimbare suferită de mușchii feței sub impulsul anumitor sentimente, pentru

ANASTASE ANASTASIU Și la noi va arde lampa lui Ilici — *ulei* (detaliu)

ca să poată ajunge la o expresie atît de subtilă a psihologiei umane ca în portretul Giocondei. Caracterul dăunător al modernismului s-a manifestat printre altele și prin ignorarea vieții sufletești subtile a omului.

Reminiscențe ale unei asemenea poziții se mai văd și azi în unele lucrări aparținînd unor artiști talentați, capabili să dea mai mult. Astfel, de pildă, în portretul lui *Ștefan Lungu*, erou al muncii socialiste, sculptorul I. Vlad redă asemănarea fizică cu modelul, dar nu și individualitatea sa interioară. Neglijența în execuție (formele anatomice insuficient studiate), preocuparea excesivă de factură personală, îl împiedică să dea o imagine reală a omului nou, chiar atunci cînd are în față o personalitate cu trăsături pozitive atît de evidente, ca cincisutistul Ștefan Lungu, erou al muncii socialiste.

Pentru tot mai mulți artiști devine clar faptul că, pentru valorificarea conținutului nou, ei trebuie să-și însușească o înaltă măiestrie artistică, fără de care nu se pot exprima idei înalte.

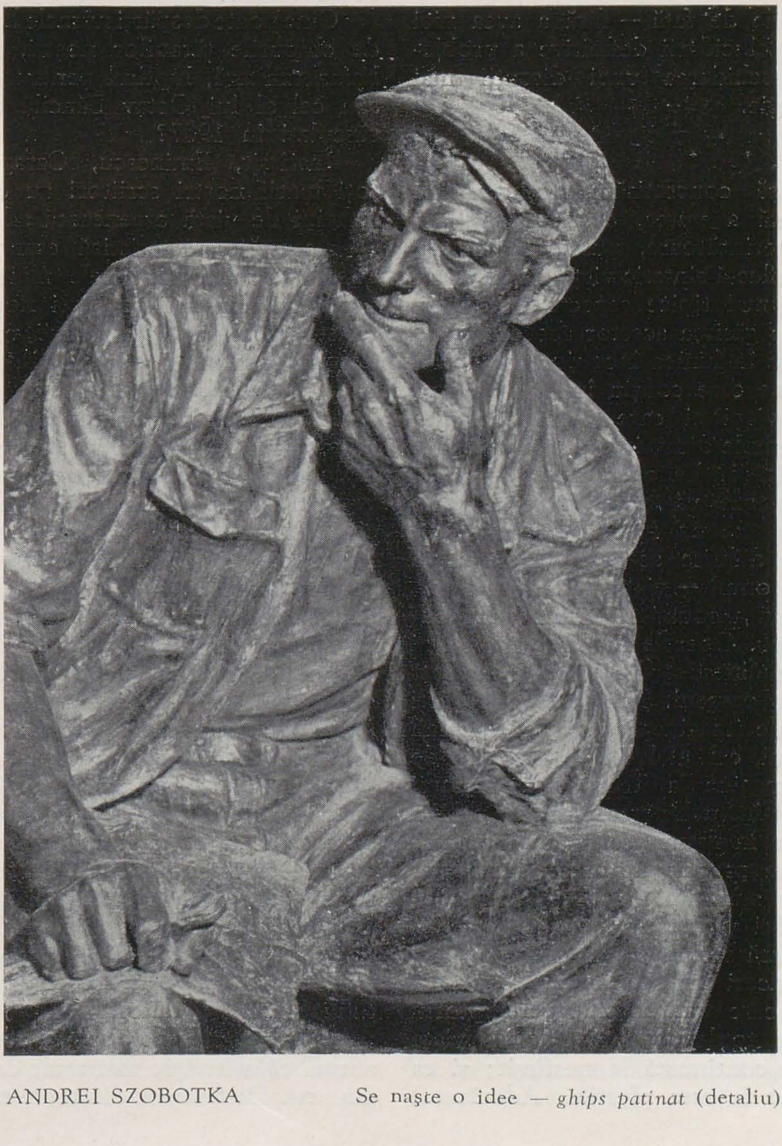
Cînd ne gîndim la *Gioconda* lui Leonardo, la *Moise* de Michelangelo, la *Esop* de Velazquez, la *Filozofii* lui Rembrandt, la *Voltaire* de Houdon, la *Tolstoi* de Kramskoi, la *Țăranii* lui Perov sau la *Propagandistul* lui Repin, avem în față opere nemuritoare, închinate omului de către marii creatori ai artei universale. Astfel, pentru elucidarea formei noi a artei închinate eroului pozitiv al noii societăți, tradiția clasică oferă bogate învățăminte în direcția unei adîncite analize psihologice, a reliefării trăsăturilor determinante de caracter ale modelului, a valorificării calităților sale etice și intelectuale.

Pilda artei sovietice, pilda chipurilor de eroi făurite de artiștii sovietici și care și-au exercitat efectul educativ departe peste hotarele patriei socialismului, este un îndreptar prețios în dezvoltarea creației din țara noastră.

Dacă ne gîndim numai la portretele oamenilor de știință sovietici, create de colectivul condus de Efanov, în vederea compoziției reprezentînd *Sesiunea științifică a Academiei U.R.S.S.* — studii cu valoare de portrete de sine stătătoare — înțelegem că acestea sînt pilde pentru rezolvarea fericită a redării vii și complexe a chipului uman. Pictorii sovietici au găsit soluții variate pentru a evita impresia de poză ce dă rigiditate imaginii, o face protocolară — cu atît mai mult cu cît modelul are adesea tendința de a « poza ». O astfel de soluție o constituie rezolvarea compozițională care dă modelului aerul de interlocutor viu, așa cum apar academicianul A. M. *Tertigorev* în portretul pictat de K. Maximov sau academicianul *N. N. Seminov*, redat de pictorul A. Grițai. Esențială în portretele realizate de creatorii sovietici este dezvăluirea lumii interioare a modelului, a conținutului său psihologic complex și multilateral. Această reușită are la bază cunoașterea personală a modelului, studierea sa îndelungată, fără grabă, în manifestările ce reflectă viața sa lăuntrică, pentru găsirea în diversitatea aspectelor sale psihologice, a expresiei caracteristice.

Pentru artiștii noștri devine tot mai clar că ei pot și trebuie să descopere trăsăturile noului în ființa omenească și să dea strălucire artistică acestor trăsături. Și acest lucru îl pot face numai dacă se află ei înșiși la nivelul eroului pozitiv, dacă ei înșiși sînt eroi pozitivi, artiști conștienți. Atunci cînd artistul e pătruns de importanța rolului educativ al creației sale și își înțelege menirea de « inginer al sufletelor omenești », el se situează cu hotărîre pe pozițiile afirmării a tot ceea ce e nou, înaintat, astfel ca exemplul pozitiv înălțat de el în fața contemporanilor săi, să sporească elementele noului.

În fața artiștilor noștri stau sarcini mari, a căror înfăptuire le cere să-și definească metoda și căile de creație. Calea participării cu elan la construirea socialismului prin lucrări care să ajute la transformarea conștiinței oamenilor în spiritul socialismului cere eforturi mari, exigență față de propria creație, o înaltă conștiință de artist cetățean. Dar aceasta este calea spre realizarea operelor pe care le așteaptă poporul de la artiștii săi. Conștiința faptului că ai pus prin opera ta o cărămidă la construirea lumii noi merită acest efort!



ANDREI SZOBOTKA Se naște o idee — *ghips patinat* (detaliu)

COMPOZIȚIE, PORTRET SAU PEISAJ?

PAUL CONSTANTIN

Care este obiectul creației artistice, în ce constă valoarea operei de artă în societate și — în ultima analiză — ce funcție socială îndeplinește arta, sînt întrebări al căror răspuns este considerat în general ca arhicunoscut. Dar realitățile vieții noastre artistice, lipsa de contact a multor artiști cu aspectele lumii noi ce se clădește în republica noastră și cu deosebire veșnica discuție: «Ce facem, compoziție, portret sau peisaj?» dovedesc că astfel de probleme, departe de a fi lămurite, constituie o frămîntare continuă a celor mai mulți dintre artiști.

De aceea, rîndurile de față — fără a avea nici pe departe pretenția elucidării definitive a problemelor — încearcă deschiderea unei discuții mai largi în această direcție.

* * *

Dacă încercăm să concretizăm noțiunea de imagine artistică, fără a putea, evident, să dăm o definiție a tot cuprinzătoare, putem spune că, în linii generale, ea reflectă sintetic viața, în corelația celor mai variate și mai tipice aspecte ale ei. Se pune însă întrebarea: găsirea acestor aspecte poate fi făcută la întîmplare în lumea înconjurătoare, sau există unele fenomene care conțin în ele cele mai variate aspecte de viață și care oferă artistului posibilitatea să contemple din plin și, în consecință, să redea esența realității? La o cît de superficială cercetare, apare limpede că acel fenomen care, în relațiile lui complexe cu natura și societatea, întrunește cele mai diferite aspecte ale realității înconjurătoare este omul — viața lui.

Omul constituie și a constituit centrul preocupărilor tuturor artelor. Operele marilor maeștri ai tuturor timpurilor au crescut din viață și au fost indisolubil legate de oameni. Nu putem despărți numele lui Phidias de imaginea poporului atenian din friza Partenonului, cel al lui Michelangelo de *David* — măreață imagine a triumfului rațiunii omenești — sau de întruchiparea luptei pentru libertate a oamenilor în figura sclavului înlănțuit, după cum nu putem pronunța numele lui Pieter Brueghel fără să ne amintim de poporul Țărilor de Jos și de lupta lui pentru libertate, sau cel al lui Louis Le Nain, fără să ne apară în fața ochilor mizeria țăranilor francezi din sec. al XVII-lea.

Seria exemplelor care arată în chip peremptoriu că marile creații de totdeauna au reflectat viața omenească poate fi continuată la nesfîrșit; și ea nu se limitează doar la arta plastică. Adevăratul erou al tuturor maeștrilor peredvijnici a fost poporul rus, oprimat de autocrația țaristă, dar dîrz și de o mare putere morală. Repin, Surikov, Kramskoi, Iaroșenko, Savițki sau Vl. Makovski au redat în tablourile lor cele mai variate și mai tipice aspecte ale vieții oamenilor din Rusia celei de a doua jumătăți a veacului al XIX-lea. Tot astfel numele tuturor marilor scriitori ruși ne evocă figuri de oameni: Lev Tolstoi ne amintește de Natașa, Ana Karenina sau Andrei Bolkonski, iar cînd spunem Maxim Gorki, ne vin în minte Klim Samghin sau Pavel Vlasov.

Cine poate despărți numele lui Nicolae Grigorescu de chipurile țăranilor noștri, fie pe cîmp, fie în haina militară, luptînd pentru eliberarea națională, sau cel al lui Octav Băncilă de figurile țăranilor răsculați în 1907?

Însfîrșit, Eminescu, Caragiale, Sadoveanu și toți marii noștri scriitori au creat în operele lor imagini de viață omenească adevărată.

Această caracteristică esențială a artei a fost observată încă din cele mai vechi timpuri. Cu patru veacuri înaintea erei noastre, în «Poetica», Aristot sublinia că scriitorii vorbesc cu deosebire despre oameni și că arta în general «înfățișează oameni în acțiune». Cernîșevski amintea că și Platon și Aristot socoteau că adevăratul conținut al artei este viața omenească; iar în concluziile disertației lui «Arta și realitatea din punct de vedere estetic» ajungea la afirmația că trăsătura cea mai caracteristică a artei, esența ei, constă în reflectarea vieții. Gorki, dezvoltînd aceste idei, spunea că «materialul literaturii este omul», mergînd pînă la a propune ca literatura să fie intitulată «Studiul omului».

Mulți alți mari artiști ai lumii au confirmat, nu numai prin opera lor, dar și prin afirmații limpezi, această teză. Ilia Repin, de pildă, preciza într-o scrisoare: «Din toate neînsemnatele mele puteri tind să-mi îmbrac ideile în haina adevărului; *viața înconjurătoare mă tulbură prea mult, nu-mi dă pace, chiar ea se cere zugrăvită pe pînză*». Aceste cuvinte sînt monumental ilustrate în opera pictorului — adevărată frescă socială a Rusiei din veacul trecut. Dacă ar fi să pomenim doar despre *Edecarii de pe Volga*, despre *Procesiunea religioasă din Gubernia Kursk*, sau despre *Arestarea propagandistului* și ar fi grăitor.

Iar Honoré de Balzac — de la care Engels afirma că a învățat mai mult despre istoria Franței din acea vreme decît din toate tratatele de istorie —

povestea că studiază viaţa oamenilor din jurul lui cu o asemenea încordare, încît simte « zdrenţele lor pe spinare şi, în picioare, ghetele lor rupte».

* * *

Aşa stînd lucrurile, este evident că discuţia — «Compoziţie, portret sau peisaj?» — nu poate ajuta la lămurirea problemelor de bază ale artei. Esenţial nu este genul abordat, ci *felul cum reuşeşte artistul să cunoască şi să reflecte viaţa înconjurătoare.*

Dar, pentru a încerca să limpezim această chestiune, trebuie repetat că orice fel de reflectare a fenomenelor vieţii în conştiinţa oamenilor presupune implicit o apreciere, o atitudine a individului faţă de respectivul fenomen.

Cu atît mai mult în procesul de creaţie artistică — formă superioară a reflectării realităţii — un rol preponderent îl joacă atitudinea artistului faţă de lume, puterea lui de a înţelege şi a se emoţiona în faţa fenomenelor vieţii. Dacă artistul este atras de anumite aspecte ale lumii înconjurătoare şi nu de altele, dacă anumite aspecte îl impresionează în aşa măsură încît ele devin surse de inspiraţie ale creaţiei lui, aceasta este urmare directă a atitudinii lui active faţă de ele.

Este adevărat că reflectarea vieţii în artă — ca şi în orice formă de ideologie de altfel — este condiţionată mai întîi istoriceşte; ea depinde de stadiul general de dezvoltare economică, socială, culturală a societăţii. *Dar, în condiţii istorice date, valoarea de cunoaştere a operei de artă exprimă direct orizontul ideologic şi experienţa de viaţă a artistului.*

Tocmai de aceea rolul artistului nu se poate rezuma la copierea realităţii, la o atitudine pasivă, rece, faţă de ea, ci dimpotrivă, rolul lui este deosebit de activ, atitudinea lui tendenţioasă, pasionată chiar. Reflectînd fenomene de viaţă în opera de artă, creatorul caută la rîndul lui să le influenţeze. El exprimă în creaţie părerea lui despre societate. Zugrăvind anumite aspecte din lumea înconjurătoare, într-o anume lumină, artistul devine un factor activ în lupta social-politică.

Negreşit că în condiţiile societăţii cu clase antagoniste, cunoaşterea şi înţelegerea vieţii de către artist a fost şi este subordonată condiţiilor luptei de clasă; opera lui este în general o formă de manifestare a ideologiei de clasă. De aceea, aşa cum istoria omenirii este istoria luptelor de clasă între producătorii de bunuri materiale şi exploatatorii lor, tot aşa istoria artelor este povestea milenară a luptei dintre năzuinţele populare spre progres şi cultură şi tendinţele retrograde, conservatoare, ale exploatatorilor.

Condiţionarea operei de artă de către ideologia de clasă a artistului nu trebuie însă înţeleasă strîmt, mecanic. Deoarece conştiinţa omului reflectă în orice caz realitatea, chiar dacă o reflectă în mod limitat, unilateral, în creaţia artistică, pătrund anumite adevăruri ale vieţii. Or, cu cît artistul este mai mare cu cît talentul lui este mai puternic, cu atît el pătrunde mai adînc în esenţa realităţii, se ridică peste limitele gîndirii lui de clasă.

Aşa, de pildă, Puşkin, Tolstoi sau Balzac au reflectat atît de puternic în operele lor viaţa încît, departe de a fi fost stegarii ideologiei clasei lor — exploatatoare —, au reprezentat interesele păturilor celor mai largi ale poporului. Prin oglindirea veridică a lumii noi, ei au criticat viciile societăţii.

Astfel de exemple se găsesc şi în plastică, în toate epocile de culme a realismului: Velazquez, în ciuda faptului că era de origină nobilă şi că era un curtean al regelui Filip al IV-lea, a prezentat în portretele curţii şi ale nobilimii, o galerie de figuri degenerate, crude, exprimînd de fapt o aspră critică la adresa acestora. Iar în compoziţii cum este cea intitulată *Ţesătoarele* a creat de fapt un imn al muncii. Şi Velazquez nu este un caz izolat. Hans Holbein cel tînăr, portretistul curţii lui Henric al VIII-lea, Antropov, în portretele nobilimii de la curtea ţarinei Elisabeta Petrovna şi cîţi alţii, o dovedesc.

Fără îndoială că atunci cînd artistul nu aparţine chiar claselor exploatatoare — în fapt sau ca mentalitate — el ajunge mai uşor să reflecte adevărurile vieţii, să critice ceea ce este rău în societate. Acest lucru este ilustrat începînd, de pildă, cu artiştii populari, care biciuiau în caricaturi moravurile faraonilor egipteni din perioada de la Tel El Amarna şi pînă la Francesco Goya sau la Käthe Kolwitz şi M. Gorki, care au exprimat în opera lor direct ideologia proletariatului.

* * *

Dacă în condiţiile societăţii cu clase antagoniste ideologia clasei dominante putea uneori să împiedice, să limiteze creaţia artistului, într-o societate care a desfiinţat exploatarea situaţia este diametral opusă. *Apartenenţa la ideologia clasei muncitoare victorioase, spiritul de partid, este calitatea esenţială a artei societăţii care construieşte socialismul. In cunoaşterea vieţii, spiritul de partid al artei este hotărîtor. El dă de fapt artistului, posibilitatea să descopere în adîncime şi cu justeţe legile lumii înconjurătoare, marea ei complexitate, să înţeleagă şi să iubească fenomenele vieţii noi.*

Istoria artei sovietice ne arată ce covîrşitoare însemnătatea are partinitatea artei. Dezvoltată în condiţii nemaiîntîlnite înainte, eliberată de dependenţa sacului cu bani, arta sovietică a arătat lumii întregi calea adevăratei creaţii libere, a creaţiei puse în slujba oamenilor, în sprijinul progresului.

Dacă este vorba despre o perfectă ilustrare a tezei după care obiectul creaţiei artistice este viaţa omenească, arta sovietică se situează în frunte. Nici nu se poate vorbi despre arta sovietică fără a se pomeni despre viaţa, lupta şi munca oamenilor sovietici. Această strînsă legătură cu oamenii constituie izvorul de căpetenie al artei realist-socialiste: *ea se inspiră din viaţă şi stă în slujba vieţii.*

Cele cîteva decenii care s-au scurs de la apariţia artei primei societăţi eliberate de exploatare ne arată că, pentru a putea cunoaşte, înţelege şi reflecta viaţa, artistul trebuie să fie în primul rînd un cetăţean încadrat în marele efort de edificare a lumii noi, un luptător cu arma creaţiei în marele front al eliberării oamenilor. Dragostea de om, dragostea pentru tot ceea ce trăieşte şi nădăjduieşte omul — sentiment cald şi adînc ce trebuie să străbată orice creaţie de artă — iată cheia de boltă a artei realist-socialiste.

Însfîrşit, artistul unei societăţi care construieşte socialismul contemplă şi cu totul altă lume. Izvoarele lui de inspiraţie sînt infinit mai largi. El trăieşte, alături de eroii operei sale, fenomene sociale aşa

cum istoria nu a mai cunoscut; el poate de aceea să exprime cu mult mai mult decît un artist al societății cu clase antagoniste.

*
* *

Desigur că oglindirea vieții nu se poate limita doar la anume genuri de artă. În ultimă analiză, creatorul, înfățișînd oameni, animale, aspecte generale ale naturii, sau chiar obiecte neînsuflețite, redă de fapt ceea ce simte el în fața acestora. Ceea ce dă naștere imaginii artistice nu este reflectarea mecanică, rece, fotografică, a aspectului luat din realitatea înconjurătoare, ci, dimpotrivă, sentimentul omenesc pe care acest aspect îl provoacă artistului, care la rîndul său îl transmite celui ce privește opera. Astfel imaginea artistică, chiar dacă nu conține oameni, reflectă viața omenească.

Peisajul, de pildă, se deosebește de fotografie tocmai pentru că nu reproduce mecanic o imagine din natură, ci conține — în mod obligatoriu pentru a căpăta valoarea artistică — o anumită atitudine, un punct de vedere al omului față de natură. De aci și marea varietate în care același peisaj poate fi redat de mai mulți artiști, din aceeași vreme și mai ales din generații diferite.

Într-un fel a văzut peisajul rus Șișkin și într-altfel, Savrasov sau Levitan. Dar toți trei aparțineau aceleiași lumi și, în linii generale, aceleiași mentalități. Diferențele se datorau trăsăturilor specifice personalității artistului. Cu totul altfel privește însă peisajul rus un artist sovietic. Între viziunea peisagistică a lui Levitan și cea a lui Meșkov, Serghei Gherasimov sau Tansîkbaev, de pildă, stă pragul unei lumi. Alta era atitudinea unui artist din Rusia țaristă față de relațiile omului cu natura și cu totul alta este aceea a unui artist sovietic.

Comparații similare, pînă la un punct, putem face între peisajele lui Grigorescu, Andreescu sau Luchian, și cele expuse în ultimii ani de Eugen Popa, Lucian Grigorescu, Al Ciucurencu și alții. Și mai grăitor, ca viziune nouă de peisaj, este de pildă, în ciuda lipsurilor de realizare, tabloul lui Fr. Ferch, intitulat Ogor, expus anul trecut. Imaginea cîmpului nesfîrșit lucrat cu tractorul, optimismul și prospețimea întregii atmosfere evocă rodnicia muncii colective și bucuria unei vieți noi.

Dacă în peisaj există o astfel de diferență de atitudine între artiștii trecutului și cei ai lumii noi ce construiește o altă societate, eliberată de exploatare, ea trebuie să existe cu atît mai mult în portret și compoziție.

Poporul patriei noastre, eliberat din lanțurile exploatării, clădește o viață nouă. Acesta este elementul determinant al realității noi și, în consecință, și al mentalității celei noi, în toate domeniile de viață și deci și în cel al artei.

De aceea, admițînd că arta, în linii generale, reflectă sintetic viața în corelația celor mai variate și mai tipice aspecte ale ei, trebuie să constatăm că între posibilitățile de reflectare a vieții actuale, pe care le oferă compoziția, portretul și peisajul, există serioase diferențe. Deși în toate aceste genuri se pot reda aspecte de viață omenească, totuși nu toate răspund în aceeași măsură țelului principal al artei, funcției ei sociale.

Dacă este vorba despre reflectarea vieții în corelația celor *mai variate și mai tipice* aspecte ale ei, atunci fenomenul cel mai caracteristic al actualității este *viața nouă a oamenilor*. Negreșit că foarte variatele ei aspecte nu încap în formule preconcepute. Dar, între genurile de artă ce pot exprima mai cuprinzător aceste felurite fațete ale complexului vieții sociale, se situează mai întîi compoziția.

Ceea ce este, cu deosebire, tipic pentru actualitatea țării noastre este inclus în sfera mare a muncii pașnice de construire a unei industrii și a unei agriculturi socialiste, a făuririi revoluției culturale — în ultima analiză în ansamblul fenomenului general de ridicare continuă a nivelului de trai material și spiritual al oamenilor. Or, încercînd să zugrăvească aspecte ale unor fenomene atît de complexe, artistul are nevoie de mijloace complexe de exprimare.

Să luăm de pildă un sector deosebit de semnificativ pentru construirea socialismului, cum este acțiunea de electrificare a satelor, care a și constituit în ultimii ani izvorul de inspirație al multor artiști, autori ai unor compoziții mai mult sau mai puțin reușite. Așa este pînza lui Anastase Anastasiu *Și la noi va arde lampa lui Ilici*, cea datorită lui Alex. Avramescu *Lampa lui Ilici* sau *Lumină nouă în sat la noi* de Victor Jurca.

Prima dintre acestea înfățișează — într-un peisaj larg — șantierul unei mici hidrocentrale, pe care o construiesc țăranii, a doua un interior de casă țărănească unde se aprinde pentru prima oară lumina electrică, iar a treia un peisaj nocturn al unui sat unde, în jurul transformatorului, s-au strîns țăranii, sub lumina becurilor electrice de-abia instalate. Toate trei ne vorbesc despre același fenomen nou în viața satului, dar fiecare pictor a fost impresionat de un anume aspect al lui. Lăsînd la o parte gravele lipsuri de realizare ale unora dintre aceste pînze, trebuie să constatăm că în fiecare din ele se găsesc o sumă de elemente — oameni, peisaj, lucruri neînsuflețite — care concură la redarea complexității imaginii.

Negreșit că Anastasiu ar fi putut, de pildă, să aleagă pentru tablou doar peisajul șantierului microcentralei sau, eventual, un peisaj cu stîlpi și fire electrice, Jurca, peisajul nocturn de sat luminat — fără oameni — și Avramescu doar interiorul casei cu becul aprins, reușind totuși (bineînțeles în condițiile unei bune realizări plastice) să redea aspecte ale acestui sector de viață. Dar valoarea pînzelor, în funcție de cunoașterea și redarea realității, în funcție de puterea lor social-educativă și — în ultimă analiză — valoarea lor artistică nu ar mai fi fost aceeași.

Un alt exemplu, grăitor din acest punct de vedere, ar fi compoziția maestrului Octav Angheluță *Reparație la cuptoarele Uzinelor Reșița*. O natură moartă — cuptoare încinse, oțel — putea vorbi despre munca topitorilor, dar nu în măsura în care o poate face compoziția. Omul este aci elementul care poate însufleți totul.

Cunoașterea și redarea vieții prin mijloace artistice constituie un proces extrem de larg și de complex. De aceea realitatea trebuie cercetată și înfățișată în corelația celor mai variate și mai tipice aspecte ale ei. Altfel nu se poate realiza o imagine cu valoare de sinteză. Într-o compoziție pot interveni și portrete și peisaj și natură moartă; ele au valoarea lor și ca studii, și ca opere indepen-

dente. Nu se poate însă contesta că în creația plastică forma majoră a exprimării vieții în complexitatea ei rămîne compoziția.

Pavel Fedotov, creatorul compoziției de gen ruse, a fost și unul dintre cei mai remarcabili maeștri ai naturii moarte din prima jumătate a veacului trecut. El povestește că doar pentru lampa din tabloul *Maiorul în pețit* a căutat modele și a studiat mai multe săptămîni. Dar tot Fedotov povestește ce muncă asiduă a depus pentru găsirea și studierea personajelor din aceeași lucrare: « Pe mine mă învață viața — spune el — subiectele mele sînt împrăștiate în tot orașul. Cînd am avut nevoie de un tip de negustor pentru *Maiorul în pețit*, m-am plimbat la nesfîrșit prin Bazarul Gostinîi și Apraxin, mă uitam la fețele negustorilor, studiam obiceiurile lor. Însfîrșit, odată am întîlnit pe podul Anicikov realizarea idealului meu; nici un îndrăgostit care și-ar fi așteptat iubita nu s-ar fi bucurat mai mult de venirea ei, decît m-am bucurat eu întîlnind o barbă roșcată și o burtă mare».

Pilde similare sînt și operele întregii școli olandeze a picturii de gen, care a dat personalități excepționale ca Vermeer van Delft sau Franz Hals.

Dar, pentru dovedirea acelorași teze stau mărturie operele majorității marilor maeștri ai istoriei. Oare prin ce a rămas, cu deosebire, celebru în istorie un artist genial ca Rembrandt? Prin natură moartă sau peisaj, sau prin portrete și strălucite compoziții, ca *Lecția de anatomie*, *Garda de noapte* și atîtea altele? Și același lucru poate fi spus despre aproape toți marii artiști pe care i-a dat societatea omenească: Rafael, Michelangelo Albrecht Dürer, Velazquez, Rubens, Goya, Delacroix, Courbet, Repin, Surikov, Munkacsy, Jan Mateiko, sau Aman, Grigorescu, Luchian, Băncilă și atîți alții.

* * *

Încercînd acum să facem cîteva referiri, cu totul generale, la felul cum cunosc și reflectă artiștii viața nouă din țara noastră, trebuie să constatăm de la început că acest proces evoluează mult prea încet. Aşa, de pildă, în ultima Expoziție Anuală a Artelor Plastice, găsim puține lucrări remarcabile care să reflecte actualitatea republicii noastre.

Nu este deloc lipsit de semnificație faptul că, dintre operele de pictură prezentate, cele mai valoroase tablouri — *Odihnă pe cîmp* de Corneliu Baba și *Ecaterina Varga* de Șt. Szönyi se inspiră din trecut. Desigur că și în reflectarea unui aspect din istorie artistul exprimă o atitudine actuală. În aceasta și constă principala calitate a acestor pînze.

Despre aspectele din viața nouă, de azi, a muncitorimii, în afară de pînza *Critica* de Abodi Nagy Bela, sculpturile *Se naște o idee* de Andrei Szobotka, *Oțelar* de Ion Irimescu și *Și-om stăvili Bistrița* de Lelia Zuaf sau de tabloul tinerei pictorițe Simona Vasiliu *Ne-a sosit utilaj sovietic*, se mai găsesc prea puține pilde remarcabile.

Primele două lucrări mai sus citate sînt deosebit de interesante pentru lămurirea procesului de cunoaștere și reflectare a vieții. Pictorul Abody Nagy Bela a fost impresionat de un aspect deosebit de tipic pentru viața țării noastre: dezvoltarea conștiinței cetățenești. Felul cum e reflectat în compoziție aspectul particular al acestui fenomen general, discuția liberă, critica curajoasă, tovărășească, pe care muncitorii uzinei din Reșița o aduc unui maestru și unui inginer al lor, dovedește trăirea acestui moment, faptul că artistul a vibrat intens în fața unui crîmpei de viață nouă, reușind să-l aducă la înălțimea sintezei. Privitorul este profund emoționat în fața pînzei, în pofida unor lipsuri, mai cu seamă în ce privește împărțirea umbrei și luminii. Tabloul acesta a fost analizat și discutat foarte mult. S-au arătat calitățile operei, precum și deficiențele ei. Ar mai fi însă de adăugat, credem, faptul că ceea ce *dă valoare lucrării*, ceea ce ne face să rămînem impresionați în fața tabloului este mai înainte de toate *trăirea* artistului, emoția lui în fața vieții: acesta este principalul factor care dă strălucire pînzei și oprește privitorul. Evident, tabloul putea fi rezolvat cu mai multă forță de expresie, dar condiția de bază, valoarea lui de cunoaștere, există: și acest lucru îl simțim din plin.

Compoziția sculptorului Andrei Szobotka *Se naște o idee* este mai înainte de toate o lucrare prin excelență sintetică. Ceea ce sezisăm, în ansamblu, în fața sculpturii este puterea ei de generalizare: ea ne arată că tipul muncitorului conștient, frămîntat de gînduri, care prin cultura lui contribuie la progresul societății, nu este un caz izolat în țara noastră, ci dimpotrivă, un fenomen ce se generalizează. Artistul a pus toată forța lui pentru a exprima acest aspect de viață nouă, intens trăit, reușind o imagine monumentală.

* * *

Asupra felului cum se oglindește în operele ultimei Expoziții Anuale viața de azi a satului nostru, ne vom opri ceva mai mult. Aceasta pentru că, pe de o parte, un foarte mare număr de artiști, prezenți în expoziție, au atacat astfel de teme și pe de alta, pentru că acest sector suferă cu deosebire de lipsă de cercetare și înțelegere din partea artiștilor.

Satele republicii noastre trăiesc azi transformări revoluționare. Încadrată în marele complex economic al țării, și producția satului se apropie de forme înaintate, socialiste. Totodată, ridicarea satelor nu mai este doar o problemă de bază a vastei acțiuni de educare a poporului întreprinsă de regimul de democrație populară, ci o realitate ce se conturează din ce în ce mai pregnant în ansamblul republican al revoluției culturale. Totuși, pînă la satul socialist mai este drum de străbătut, mai sînt multe bătălii de dat. Directivele celui de al doilea Congres al Partidului cu privire la dezvoltarea agriculturii arată limpede marile sarcini ce ne stau în față.

Transformările, viața nouă, oamenii, noile lor concepții care se călesc la țară în para vie a muncii și luptei împotriva vechiului, își cer dreptul de a fi oglindite în opere de artă. Dar, din păcate, viziunea idilistă, neînțelegerea procesului economic și social ce se desfășoară la țară, fac ca aspectele și oamenii satului nou să fie în multe opere zugrăviți superficial. Marile schimbări ce se produc la sate sînt oglindite mai ales sub aspecte sărbătorești — prin nunți, serbări, petreceri, jocuri; alte scene foarte des întîlnite sînt idilele sau alegoriile dulcege despre belșugul roadelor; iar chipul țăranului, în compoziții sau portrete, apare de multe ori ca acela al

unui personaj de operetă, costumat şi fardat de circumstanţă. Doar foarte puţine lucrări izbutesc să reflecte aspecte reale ale vieţii actuale de la ţară, în scene de muncă, de gen, sau portrete. Printre compoziţiile care aduc un aport pozitiv în oglindirea satului nou se numără şi cele ale pictorului Iosif Bene: *Bucuria lui Polenszki, cioban evidenţiat* şi *Noaptea la ferma de vaci*. Deşi cu lipsuri în exprimarea plastică, ele respiră o nemijlocită luare de contact cu viaţa de la ţară, o emoţie real trăită. În aceeaşi serie se poate cita şi lucrarea sculptorului Richard Hette — un rond bos intitulat *Discutarea directivelor partidului privind dezvoltarea agriculturii*. Relevînd sugestiv aspecte ale alianţei muncitorilor cu ţăranii, artistul creează o operă veridică pentru actualitatea ţării noastre. Totuşi compoziţia nu reuşeşte în destulă măsură să exprime amploarea temei: mai întîi din pricina dimensiunii — prea aproape de plastica mică, gen nepotrivit pentru asemenea scenă — şi apoi din lipsa unui suficient elan în realizarea fiecărui personaj în parte.

Tot aşa, grupul statuar *Muncitorul şi ţăranca* de Zoe Băicoianu, lucrare cu calităţi monumentale, nu poate sugera o viaţă şi o mentalitate nouă din cauza tendinţei alegorico-idilice. Alte compoziţii care se înscriu pe linia unei oglindiri realiste a vieţii noi din sat, prin semnificaţia temei şi sinceritatea cu care a fost cercetată, sînt cea a pictorului Ion Cosma *Pregătiri pentru şcoală* sau *Doctorul de ţară* de tînărul pictor Emil Aniţei.

În mod deosebit trebuiesc discutate cîteva pînze, care dovedesc mari calităţi plastice, datorite unor artişti talentaţi, dar care, din pricina unei superficiale trăiri, a unei viziuni « de atelier », rămîn în mai mare sau mai mică măsură departe de realitatea aspectului abordat. Aşa este, de pildă, tabloul lui Şt. Barabas *La strîngerea fînului*, cel al Renatei Duncan *Nuntă într-o gospodărie agricolă colectivă*, sau lucrarea de diplomă a tinerei pictoriţe Imola Varhelyi *Pregătirea darurilor pentru concursul de artă populară*.

Negreşit, ideile de la care pleacă aceşti artişti nu sînt false ca atare. În satele noastre se îndrăgostesc tinerii, se nunteşte, se petrece. Nici nu se poate altfel. Dar felul cum sînt văzute aceste aspecte în tablouri, ne arată că tema este gîndită din atelier, abstract, fără să fi fost concretizată mai întîi ca imagine, fără să fi fost intens trăită. Din pricina aceasta, idila de pe cîmp, nunta, sau pregătirea darurilor pentru concursul de artă populară, nu sugerează fapte actuale. Ele nu ne fac să simţim o mentalitate, o viaţă nouă. Dar necunoaşterea vieţii de către artişti dă uneori chiar rezultate nefaste. Aşa, de pildă, pictorul N. Enea, în compoziţia *Nuntă ţărănească*, aduce o imagine îngheţată, cu figuri pictate parcă după un canon, cu detalieri de costume de interes etnografic cel mult. Deficienţe asemănătoare, la care se adaugă şi mai grave lipsuri de meşteşug, se găsesc şi în tablourile *Pe ogoarele gospodăriei colective* de Larisa şi Vitalie Nereuţă, *Vii la Joc?* de Pita Rubin, *Culesul merelor într-o G.A.C.* de V. Crişan, *La cooperativa sătească* de V. Jurca, *Micul tractorist* de Al. Cumpătă, sau sculpturile *Recoltă bogată* de E. Mereanu, *Roadele* de Sonia Natra, şi multe altele. Astfel de opere plate, cenuşii, care deformează supărător realitatea, nu opresc nimănui privirea.

Necunoaşterea vieţii este evidentă şi în multe din portretele oamenilor de la ţară expuse în anul trecut. Aşa, de pildă, pînza *Ţărancă din Rădăuţi* de I. Panteli Stanciu sau *Delegata* de pictoriţa Olga Copăceanu arată de fapt chipuri de cucoane pudrate, travestite în haine ţărăneşti, lipsite de orice viaţă interioară. Tot aşa, portretul *Floarea Dia, ţăran colectivist de la G.A.C. Drăghici* de pictorul Spiru Chintilă, cel de Matilda Ulmu *Tinca Anton, preşedinta G.A.C. din com. Lehliu* şi altele, nu au în general nimic comun cu oamenii de la ţară decît titlul; chipurile pe care le prezintă sînt şterse, neexpresive, convenţionale.

Totuşi, au existat în expoziţie şi unele realizări portretistice care dovedeau un contact strîns cu realitatea, o mai pasionată participare a artistului la viaţa de toate zilele. Printre acestea se numără şi portretul colectiv *Mama eroină Aspra Marin Petraghe, sărbătorită de familia sa*, datorit maestrului M. H. Maxy. În ciuda faptului că lucrarea are o serie de lipsuri ce se datoresc cu deosebire lipsei de concordanţă dintre atmosfera de plein-air şi portrete, ca şi faptului că nu toate personajele sînt în aceeaşi măsură realizate, pictorul izbuteşte, printr-o adîncă pătrundere psihologică, să reflecte viguros viaţa şi mentalitatea nouă de la ţară. El ne sugerează mişcător drumul spre progres străbătut de familia Marin Petraghe, deosebirea dintre viaţa pe care au dus-o părinţii şi cea pe care o cunosc copiii.

De asemenea remarcabile sînt şi lucrări ca *Ţărancă din Bistriţa* de pictoriţa Titina Călugăru, o imagine pregnantă a ţărancei eliberate, cetăţeană conştientă a Republicii, sau statuia *Tînăra colectivistă* de Izsak Martin, artist ce reuşeşte să exprime monumental efortul spre mai bine al oamenilor simpli de la sate.

După cum se vede, în multe cazuri artiştii mai privesc şi azi viaţa satului prin ochelarii rozi ai idilismului. Sau, mai bine spus, nu o cunosc. Şi acest fenomen nu este, din păcate, localizat la necunoaşterea vieţii de la ţară, ci atinge aproape toate sectoarele vieţii din patria noastră.

Acel artist care, aşezat comod în fotoliu, citind despre însemnătatea unei anumite probleme, şi-o alege ca temă şi trece direct în atelier, nu pleacă de la premise valabile pentru creaţie. Opera de artă nu se naşte cu uşurinţă. Ea începe doar de acolo unde există trăirea intensă, emoţia puternică. Discuţia sterilă despre « compoziţie, portret sau peisaj » nu poate lămuri nimic. Trebuie să cunoaştem viaţa, să participăm activ la ea ca artişti cetăţeni, trebuie să trăim cu intensitate alături de întreg poporul; trebuie să iubim pasionat viaţa şi oamenii, să criticăm cu asprime tot ce poate frîna noul, să ne bucurăm, alături de toţi oamenii muncii, de toate victoriile obţinute pe drumul construirii socialismului. Doar aşa vom reuşi a da opere emoţionante, care să oglindească puternic epopeea lumii noi.

EXPOZIȚIA DE ARTE PLASTICE A U.R.S.S. DIN 1954

CUGETĂRI LA O EXPOZIȚIE

SERGHEI ANTONOV

Chiar dacă privești fugitiv pînzele expuse la Expoziția Unională de Artă, te convingi de faptul că pictorii și graficienii noștri și-au lărgit considerabil repertoriul de teme, idei și subiecte, au început să abordeze cu mai mult curaj și pare-se cu mai mult interes cele mai variate aspecte ale muncii cotidiene și vieții sociale, natura patriei noastre, temele actuale, complicate și acute din viața de toate zilele.

Acest proces de cuprindere tot mai largă a realității nu merge numai în suprafață ci, ceea ce este mai important, și în adîncime; mulți pictori se străduiesc să pătrundă psihologia, esența spirituală a personajelor pe care le prezintă, esența conflictelor și contradicțiilor din viață.

În comparație cu expozițiile din anii trecuți, a scăzut considerabil numărul pînzelor standard, cu subiecte născocite, false, de o frumusețe exterioară primitivă, dar lipsite de căldură lăuntrică; a scăzut de asemenea numărul recidivelor de pseudoclasicism, ostil spiritului artei ruse și împotriva căruia au început să lupte acum aproape o sută de ani peredvijnicii.

Cuprinderea mai amplă a realității, a atras după sine și o altă particularitate a expoziției actuale: rezolvările picturale au devenit mai variate, mai curajoase, tratarea subiectelor mai originală. Mulți pictori și-au manifestat mai precis înclinațiile lor individuale, particularitățile manierei de a picta, făcîndu-l pe privitor să observe fenomenele vieții altfel decît pînă acum — să le vadă parcă cu alți ochi, mai ageri, mai preciși. Este adevărat că, judecînd după materialele expoziției, nu se poate spune că vreunul din pictori ar fi atins un înalt nivel de originalitate creatoare. Și, din păcate, acest lucru este valabil nu numai pentru pictori. Și foarte mulți dintre noi, scriitorii, acordăm mult mai puțină atenție decît ar trebui problemelor desăvîrșirii formei și preferăm să înghesuim un conținut nou într-un cadru formal de mult cunoscut, dar sigur. Numeroasele poezii care s-au scris în ultimii ani vădit «à la Maiakovski» nu sînt singurul exemplu în această privință. Este îndeobște știut că studiul și însușirea moștenirii artistice din trecut este departe de a se rezuma la copierea metodelor formale ale vechilor maeștri și credem că tabloul lui V. Neiasov «Minerul cărăuș» nu-și atinge scopul tocmai pentru că privitorul este mereu sub impresia că nu are în fața lui o operă originală de artă, ci doar o copie mediocră după un tablou pictat de unul din peredvijnicii celui de al VIII-lea deceniu din secolul trecut.

Nu ne împiedică oare în munca noastră abordarea primitivă de către unii dintre critici a problemei formalismului? Nu sînt oare criticii noștri prea categorici și prea grăbiți învinuind de formalism orice originalitate în formă, orice tablou pictat într-o manieră neobișnuită, fără a avea grijă să caute să-i pătrundă ideea și să-i priceapă conținutul? Asemenea critici superficiale se pot găsi și în domeniul literaturii și în domeniul dramaturgiei și în cel al picturii.

În pictură, la fel ca în alte genuri de artă, aceeași temă poate să fie rezolvată în mod diferit: originalitatea rezolvării depinde de înclinațiile individuale ale pictorului, de puterea talentului lui și în mare măsură de tradiția națională. După părerea mea, ultima condiție este deosebit de importantă. Se știe, de pildă, că pictura țărilor baltice are alte tradiții decît cea din Asia Centrală și această diferență nu este deloc determinată de faptul că aceste picturi aparțin diferitelor școli formaliste, ci numai de tradițiile naționale ale artei, de spiritul național al poporului.

A reduce particularitățile naționale ale picturii la formalism și a cere ca toți pictorii statului nostru multinațional să se apropie de o medie nu se știe de cine născocită și aprobată, este cel puțin neserios și totuși asemenea încercări s-au manifestat de pildă față de M. Sarian și de un întreg șir de pictori letoni.

Și este bine că Sarian nu s-a lăsat convins de insistențele criticilor, nu s-a abătut pe căile unor canoane care-i sînt străine, iar în noile sale lucrări

A. DJAFAROV Scrisoarea — *ulei*

ne-a încîntat privirile cu peisajele însorite ale Armeniei, ne-a dezvăluit în felul său propriu frumusețea văilor și munților lui natali, înpestrițați de umbre multicolore, a zugrăvit într-o manieră nouă Araratul strălucind în văzduhul străveziu.

Este bine că R. Uutmaa, în peisajul său « Înserare pe țărm », a redat într-o manieră originală, altfel decît ceilalți, coloritul aspru al Balticii iar A. Ioganson a realizat tabloul « Treieratul la moșier » în spiritul tradițiilor naționale ale picturii letone.

Foarte reușit este peisajul lui A. Ianzen « Rîughe », pictat parcă din zbor, cu vîrfurile înverzite ale pădurilor tinere și cu oglindirile norilor ce se scaldă în lacurile estoniene.

Se știe că lupta împotriva formalismului constă în respingerea oricăror echilibristici formale lipsite de conținut, care constituie un scop în sine și sînt menite să mascheze lipsa de idei și sărăcia gîndirii. Totuși, o formă nouă corespunzătoare unui conținut nou constituie un fenomen necesar și firesc, care determină de fapt un fel nou de a vedea lumea. O concluzie justă despre caracterul legitim sau nu al unuia sau altuia dintre procedeele formale se poate trage numai în funcție de măsura în care forma respectivă contribuie la relevarea conținutului sau a ideii unei opere de artă.

Orice alt mod de a aborda această problemă transformă lupta împotriva noilor forme în mod obiectiv într-o luptă împotriva noului conținut, luptă care frînează progresul artei.

O particularitate îmbucurătoare a expoziției actuale de artă o constituie faptul că, alături de maeștrii cunoscuți, au ocupat cu hotărîre loc și pictorii tineri.

Este adevărat că meșteșugul multor pictori nu s-a ridicat încă la înălțimea concepției și ideilor lor. Acest reproș poate fi adus atît tineretului cît și pictorilor din generația mai vîrstnică. Fără să mai vorbim de lipsuri în ceea ce privește desenul, compoziția și coloritul, se poate remarca uneori o neglijență și delăsare de-a dreptul elementare în modul de a picta.

Astfel, de pildă, un maestru cu atîta experiență ca A. Deineka, în tabloul « Inaugurarea unei centrale electrice colhoznice », a colorat în așa fel haina cenușie a unui muncitor, încît acesta pare cocoșat. V. Țîplakov n-a reușit în mod evident în ceea ce privește eclerajul în tabloul « După o zi de muncă ». În afară de aceasta, fata îmbrăcată în galben care stă culcată pe mal pare atît de turtită de parcă ar fi fost călcată de un tăvălug.

Majoritatea tablourilor de gen de la expoziție aparțin tinerilor pictori. Faptul că tineretul se îndreaptă spre pictura de gen este îmbucurător. Totuși orice subiect luat din viață ascunde în sinea lui tentația unei rezolvări ilustrative, care să nu țină seama de specificul dificil al picturii, tentația de a substitui mijloacelor picturale eficiente subiecte de efect. În acest din urmă caz un tablou de gen, oricît ar fi de semnificativă tema lui, capătă de obicei caracterul unei simple înregistrări a cutărui sau cutărui fapt, nu se ridică la generalizare și deci nu se transformă într-o adevărată operă de artă.

La actuala expoziție lipsa de generalizare constituie un neajuns al multor tablouri pe teme cotidiene și pentru a o învinge tinerii pictori au încă mult de învățat. Și au de la cine învăța, chiar de ar fi să nu se adreseze decît pînzelor prezentate în aceeași expoziție.

Să luăm, de pildă, tablourile pictate de S. Ciuikov în timpul șederii sale în India. Seria lui de tablouri, în afară de peisajul care înfățișează munții Himalaia, e alcătuită în special de portrete de tineri, tinere și femei hinduse. Totuși, dacă privești cu mai multă atenție chipurile acestor personaje, îți dai seama că ai în fața ta mai mult decît portretele unor anumiți oameni. Ele reprezintă mai curînd o generalizare a observațiilor făcute de pictor, a sentimentelor și gîndurilor de care era stăpînit în tot timpul călătoriei sale. Am avut chiar impresia că titlurile oarecum surprinzătoare, sintetice, ca « Amintiri despre Djaipur » și « Cîntecul unui culi » corespund mai mult spiritului acestor tablouri decît titlurile precise ca « Studentă din Calcuta » sau « Măturătoarea din Djaipur ».

Foarte reușit este și peisajul lui S. Ciuikov « Munții Himalaia », ireproșabil atît din punct de vedere al compoziției, cît și al coloritului.

Tablourile realizate de Ciuikov sînt cu atît mai demne de laudă, cu cît se știe că pictorul a avut de-a face cu un material absolut nou pentru el.

Un material nou au găsit și pictorii care au vizitat ținuturile în care sînt valorificate pămînturile înțelenite. Spre deosebire de S. Ciuikov, ei au prezentat deocamdată pînze nefinisate și în special schițe, planuri și fragmente ale viitoarelor tablouri — un fel de agende ale scriitorilor. Asemenea « agende » picturale sînt foarte atrăgătoare prin caracterul lor autentic. Iată, de pildă, o mică scenă: într-o tabără de cîmp, în stepă, lîngă o masă de lemn înjghebată la repezeală, o fată citește o scrisoare. Este atît de cufundată în lectură încît nici nu observă că un tînăr tractorist cu obrazul ars de soare se uită la ea, căutînd să ghicească de la cine este scrisoarea. Nu cumva o fi de la vechea ei simpatie? Fata nu bănuiește încă ce a stîrnit neliniște în inima tînărului tractorist, el însuși a rămas surprins de gelozia de care s-a simțit deodată cuprins. Ceilalți membri ai brigăzii îl urmăresc cu zîmbete vesele pe tînărul tractorist. Se vede că ei înțeleg mai bine decît el însuși ce se petrece în sufletul lui.

Această mică schiță a lui Djafarov, intitulată « Scrisoarea », care cu timpul poate să se transforme

într-un tablou valoros, creează imaginea unui colectiv plin de optimism și bine închegat prin munca în comun, prin înfrîngerea cot la cot a greutăților și lipsurilor. Un sentiment de duioșie ne trezește schița lui D. Mocealski « Prietenele ». Într-o baracă încă netencuită, pe un pat de fier, stau două fete cîntînd un cîntec trist. Probabil că au sosit de curînd în locurile acestea noi și le este dor de acasă.

Unele schițe aduse din aceste regiuni arată cît de lipsiți de experiență sînt încă pictorii noștri cînd li se întîmplă să fie nevoiți să prelucreze un prețios bagaj de observații pentru a-l transforma într-o operă artistică. D. Mocealski a încercat să compună un tablou intitulat « O seară de duminică », introducînd în el pe cele două « prietene ». Imediat aspectul lor real s-a schimbat, parcă s-au transformat în niște păpuși lipsite de viață.

Primitivitatea rezolvării subiectului constituie, după părerea mea, una din importantele lipsuri ale majorității tablourilor de gen din actuala expoziție. Ca și o operă literară, un tablou care redă aspectul vieții cotidiene cere o ascuțire tipică nu numai a personajelor, ci și a situațiilor în care se află aceste personaje. Mai mult decît atît, fără ascuțirea situațiilor, fără o dramatizare precisă a subiectului într-un tablou de gen, este imposibil să ajungi la rezolvarea precisă a caracterelor personajelor.

Pictorul M. Lihacev din Voronej, care s-a remarcat prin tabloul său « Comsomoliști la munca de reținere a zăpezilor », a expus de data aceasta tabloul de gen intitulat « Pînă cînd? ». Pînza reprezintă pe un tată de familie întors acasă beat. Lipsa de încordare a subiectului, sau, mai bine zis, lipsa unui subiect ca atare n-a permis pictorului să dezvăluie caracterul și să redea starea sufletească a personajelor. Despre capul familiei beat nu se poate spune mai mult decît că este beat, iar caracterul pozitiv al fiului a trebuit să fie întărit prin colecția revistei « Smena » de lîngă el.

Unii pictori, în loc să analizeze minuțios subiectul pe care și-l aleg, se străduiesc să obțină expresivitatea personajelor prin caricaturizarea caracterului și aspectului lor exterior. Acest păcat îl are în special tabloul lui A. Kitaev « Cum? Să-mi las eu copilul să plece într-o regiune îndepărtată? » În acest tablou sezisezi cu ușurință caracterul întîmplător al rezolvării subiectului: dacă desființezi titlul, este îndoielnic că cineva va înțelege ce a înfuriat-o pe respectabila soție.

În afară de caricaturizarea aspectului exterior, unii pictori de gen fac abuz de exagerarea nefirească a emoțiilor și atribuie personajelor lor puternice trăiri dramatice, cu un caracter oarecum teatral, pe motive nu întotdeauna importante. În tabloul lui L. Kotlearov « Fotbalistul », băiatul are un aer prea tragic. Exagerate și cam stîngace sînt și frămîntările studenților în tabloul pictoriței N. Veselova « Examenul ».

Ca exemple de rezolvare reușită a subiectului și de găsire justă a momentului ce trebuie înfățișat, pot servi tablourile: « Întoarcerea », realizat cu mult talent de S. Grigoriev, « După ședință » de M. Klionski, « Cerînd ajutor fiului » de A. Burak și altele. Trebuie să remarcăm faptul că subiectul unui tablou care înfățișează viața de toate zilele nu trebuie să fie neapărat complicat sau dramatic. Tabloul extrem de simplu « Pierde! » de O. Liudevig înduioșează prin naturalețea și veridicitatea sa și în același timp se distinge prin perspectiva sa în timp — lucru caracteristic pentru un subiect de pictură bine găsit.

Potrivit unei vechi tradiții, pictorii de gen se îndreptau cu precădere spre subietele care dezvăluiau fenomenele negative ale realității. O dată cu continuarea acestei tradiții, pictorii noștri de gen

M. SARIAN — Valea Araratului — *ulei*

B. F. FEODOROV Dimineața tanchiștilor — *ulei*

afirmă tot mai categoric și mai consecvent o pictură de gen calitativ nouă, pozitivă, optimistă. Este deajuns să privești tablouri ca « Noi am învins » de I. Neprințev sau « Dimineața tanchiștilor » de B. Feodorov — pline de vigoare, tinerețe și forță — ca să te convingi că în acest domeniu dificil pictorii au realizat însemnate succese.

Tot aici trebuie să menționăm și excelenta lucrare a tinerei pictorițe I. Șevandronova « La biblioteca satului », lucrare plină de poezie și de un sentiment luminos, optimist. Și fețele drăgălașe, puțin încordate, ale copiilor care au intrat pentru prima oară în « sanctuarul cărții », și basmaua înflorată de pe scaun, uitată probabil de tînăra bibliotecară, și soba în care arde focul — toate acestea le-a desprins din viață un om care iubește această viață și pe acești oameni. Păcat numai că fereastra, cu aspectul ei prea orășenesc, strică întrucîtva armonia generală plină de adevăr a acestei opere, care constituie o mărturie a talentului autoarei ei.

Reușit este și tabloul lui P. Ionov « Într-o poieniță », care ne introduce în lumea plină de veselie a copiilor de la sate.

Nu mă pot decide să dau ca exemplu de pictură *de gen* cu caracter pozitiv tablourile lui A. Plastov, deoarece ele au o notă atît de personală încît este greu să le încadrezi, fără rezervă, într-un gen anumit al picturii. Totuși, tocmai operele lui, pline de optimism luminos și de dragoste față de natura patriei dragi, constituie o ilustrare convingătoare a realizărilor picturii noastre în acest domeniu.

În atmosfera plină de poezie a tablourilor lui A. Plastov tinerele și tinerii săteni se înfățișează privitorului cu tot farmecul sufletului lor senin, care simte puternic bucuria muncii și fericirea vieții trăite din plin.

După părerea mea, unul din cele mai bune dintre tablourile prezentate de A. Plastov este cel intitulat « Primăvara ». Frumusețea naturii patriei noastre, care se îmbină armonios cu frumusețea spirituală lăuntrică a omului, senzația că pentru tine patria reprezintă casa ta dragă și bună, o sugerează și tablourile « Dimineața » și « Vara », însă tabloul « Primăvara » este mai lapidar, mai concentrat și mai unitar din punct de vedere al coloritului.

Tablourile lui A. Plastov (cu excepția tabloului « Sărbătoarea », plin de șabloane picturale de efect, dar care nu sînt specifice manierei de creație a pictorului) sînt într-adevăr frumoase, în acel sens al cuvîntului « frumos » care presupune veridicitatea și exactitatea exprimării unor idei și sentimente înalte.

Frumoase sînt și tablourile lui A. Laktionov « Vara » și « Brodînd », dar frumusețea lor este oarecum de altă natură. Foarte mulți vizitatori se opresc în fața acestor tablouri. Mereu se aude cîte o exclamație : « Ia te uită, scoarța mesteacănului parcă ar fi aidoma ! ». « Privește cum răzbate lumina

soarelui prin rochie!» Cred că o asemenea reacție a privitorilor n-ar trebui să-i facă plăcere pictorului. Asemănarea obiectelor din tablou cu realitatea n-ar trebui să izbească chiar din primul moment, această asemănare n-ar trebui să fie țipătoare, ci subordonată întregii structuri a tabloului, pentru a nu împiedica perceperea lui în ansamblu, pentru a nu împiedica perceperea ideii lui. M. Gorki a spus că într-o operă de artă « este nevoie de justețea nu a faptelor, ci a psihologiei faptelor». Cred că această observație este valabilă și pentru tablourile lui A. Laktionov.

Se vede că pictorul nu tinde spre unitatea coloristică dictată de psihologia generală a tabloului sau mai bine zis, de ideea lui. Pictorul este foarte puțin preocupat de alegerea « tonalităților sau mai bine zis a luminii și a petelor care fac ca fizionomia fiecărui obiect, păstrîndu-și asemănarea, să apară oarecum altfel decît era obișnuită» (Kramskoi).

Există la expoziție destule exemple de rezolvare cu adevărat picturală a coloritului. Voi aminti, de pildă, tabloul Kukrîniksîlor « Pravda», în care talentații pictori au creat, cu ajutorul unor nuanțe înăbușite de cafeniu și galben, o senzație de neliniște și de încordare.

Caracterul forțat al « frumuseții» tablourilor lui A. Laktionov produce un efect contrariu celui dorit. Astfel, cele două fete de o frumusețe dulceagă care stau pe malul rîului Istra, par a fi sulemenite, artificiale, născocite, neautentice.

Mult mai sobru este tabloul lui V. Necitailo « Prietenele», în care de asemenea sînt înfățișate două fete. Cînd am privit pentru prima oară tabloul, am avut impresia că le-am văzut pe aceste fete într-un colhoz oarecare și că am stat de vorbă cu ele.

Asemenea fete pot fi văzute pe înserat în orice colhoz din centrul Rusiei, printre tinerii care-i înconjoară pe cei ce joacă în sunetele armonicii « iurocika» sau « elețki»; zîmbetul acesta timid, puțin încurcat, le luminează fața mai ales dacă alături stă un flăcău necunoscut, sosit de nu se știe unde, care se pregătește s-o invite pe una din ele la dans. Fețele acestor fete, care n-au în aparență nimic deosebit, radiază acea frumusețe lăuntrică a modestiei și inocenței, care constituie una din principalele caracteristici ale femeii ruse.

Tabloul « Prietenele» este cu adevărat frumos, cu toate că este lipsit de efecte exterioare, deoarece pictorul a știut să redea în el această trăsătură tipică nu ocolind, ci tocmai respectînd adevărul și autenticitatea vieții.

Din aceleași motive mi-a plăcut și tabloul lui A. Lobanov « Eroul în vizită». O comparație între aceste două tablouri din urmă și tablourile lui A. Laktionov, arată că adevărata frumusețe a unei opere de artă se obține în primul rînd prin redarea veridică a esenței lăuntrice a personajului și nu pe calea reproducerii naturaliste (chiar cu virtuozitate) a amănuntelor și nici pe calea copierii asemănării exterioare a modelului.

Unii pictori încearcă să facă tabloul mai frumos cu ajutorul unui alt mijloc care, după părerea mea, de asemenea nu este just și anume recurgînd la înfrumusețarea subiectului. În această privință e

I. NEPRINȚEV Noi am învins — *ulei*

I. V. ŞEVANDRONOVA La biblioteca satului — *ulei*

edificator tabloul lui F. Antonov « Primele versuri». Tabloul înfăţişează un flăcăiaş de la ţară care le citeşte fetelor prima poezie compusă de el. Această situaţie s-ar fi putut transforma într-o temă plină de posibilităţi pentru o pictură lirică plină de căldură. Este foarte uşor să-ţi imaginezi cu ce jenă şi sfiiciune îşi va citi băiatul primele versuri despre sentimentele şi visurile lui scumpe şi cu cîtă şiretenie vor zîmbi fetele ascultîndu-l, descoperind că prietenul lor se ocupă de un lucru atît de neserios. Dar pictorul a hotărît să se îndepărteze de tratarea « prozaică» a subiectului. Tînărul poet declamă cu atîta patos artistic, iar fetele îl ascultă cu atîta seriozitate exagerată încît privitorul are impresia că un nou Puşkin îşi citeşte o nouă capodoperă în faţa unor cunoscători consacraţi ai poeziei. În consecinţă, tabloul a ieşit neverosimil, artificial.

N-aş vrea să fiu înţeles greşit în sensul că aş îndemna la « prozaizarea» subiectelor. Suflul retoric şi chiar romantizarea pot să lumineze mai viu privitorului orice temă din realitatea noastră, cu condiţia însă ca acest retorism şi romantizarea să nu dăuneze autenticităţii şi adevărului vieţii şi să nu fie înlocuite printr-un patos fals. Fireşte că multe depind de înclinaţiile şi orientarea creaţiei pictorului. La expoziţie există o serie de lucrări de un romantism înaripat, care sînt în esenţa lor realiste. Printre aceste lucrări se numără un reuşit tablou al tînărului pictor V. Gavrilov « Mai. Noaptea nordică». O puternică impresie produce tabloul lui M. Krivenko « A plecat un cazac la război», care aminteşte un cîntec ucrainean. O fată tristă, singură în întinderea nemărginită a stepei pustii, fumul de la orizont care anunţă apropierea inamicului, siluetele călăreţilor cazaci — toate acestea redau precis şi laconic ideea pictorului, sentimentele lui pline de romantismul şi poezia aspră a Secei Zaporojene.

Pînza de mari dimensiuni a lui A. Bubnov « Taras Bulba» este de asemenea executată în stilul romantic propriu prototipului literar al acestei picturi. De la prima privire îi identificăm pe vechii noştri cunoscuţi: bătrînul ostaş Taras, cumpănitul Ostap şi romanticul Andrei. Tabloul este pictat de o mînă sigură şi reprezintă un succes al acestui talentat pictor. Totuşi, privindu-l, eşti tentat să aduci un reproş pictorilor care îşi aleg teme din surse literare. Ni se pare că ei redau prea fidel textul autorului, îl copiază prea exact. Cred că un tablou cu subiect literar va produce impresia de ceva plin şi proaspăt numai dacă va fi mai mult decît o simplă ilustrare a acestui subiect, dacă nu-l va repeta, ci va continua şi va înnoi ideea scriitorului. Într-o măsură oarecare nici Bubnov n-a scăpat de copierea exagerată a textului autorului. De pildă, Gogol scrie despre stepă: « Toată întinderea se înfăţişa ca un ocean verde-auriu, peste care fuseseră risipite milioane de culori diferite».

Pictorul înfăţişează în primul plan stepa, conformîndu-se întocmai acestei descrieri. Totuşi, ceea ce sună sublim în text nu arată la fel pe pînză. Primul plan a ieşit prea multicolor şi pestriţ, întinderea stepei nu se simte şi ai impresia că Taras împreună

cu fiii lui au intrat într-un strat de flori lăsat în paragină.

A. Buzovkin şi-a propus să rezolve o problemă grea. El a încercat să-l prezinte pe marele pictor din sec. al XV-lea Andrei Rubliov. După părerea mea, îndrăzneaţa lui încercare a fost încununată de succes. Nu e vorba dacă imaginea lui Rubliov corespunde sau nu originalului — acest lucru rămîne să-l ghicim, după cum a fost nevoit să-l ghicească şi pictorul; nu dispunem de nici un fel de material iconografic, în afară de miniatura din « Viaţa lui Serghei Rodonejski», în care Rubliov are barbă ca şi ceilalţi slujitori ai bisericii din jurul lui. Meritul lui A. Buzovkin constă în aceea că a creat un tablou care ar fi putut fi denumit « Inspiraţie». Tratarea romantică a temei l-a ajutat şi de data aceasta pe pictor: pe faţa lui Rubliov se citeşte activitatea lăuntrică a gîndirii lui, legată de naşterea unei noi concepţii, avîntul inspiraţiei artistice.

Feţele şirete ale mujicilor, lingurile de lemn în care se dizolva pe atunci vopseaua, cojile de ouă, toată această ambianţă a vieţii de toate zilele, contrastînd cu expresia încordării de pe faţa lui Rubliov, subliniază concentrarea creatoare a genialului pictor.

Există un vast domeniu al picturii în care pictorii noştri, printre care şi acei cu o viziune plastică romantică, pot să-şi manifeste întreaga forţă a talentului lor. Acest domeniu îl reprezintă tema istorico-revoluţionară.

Ne amintim de o serie de tablouri de acest fel în care o idee plină de pasiune şi de sinceritatea sentimentului pictorului era înlocuită prin patosul fals şi prin acel retorism de afiş care constituie contrariul unei adevărate picturi. Din fericire, la expoziţia actuală aproape că nu există asemenea lucrări. Aceasta este o notă bună. Partea proastă constă însă în faptul că numărul pînzelor pe teme istorico-revoluţionare s-a micşorat. La expoziţie nu sînt expuse decît vreo zece. Nu este oare cam puţin?

Mlădiţele sentimentului patriotic, ale dragostei de patrie, ale mîndriei pentru ea, apar la oamenii noştri din primii ani ai vieţii lor. Dar aceste sentimente, ca şi alte însuşiri ale caracterului, trebuiesc dezvoltate şi îndreptate pe un drum just; trebuiesc cultivate în tineret claritatea şi principialitatea politică, sentimentul continuităţii tradiţiilor, al responsabilităţii pentru soarta patriei.

V. SEROV — După luarea Palatului de iarnă — *ulei*

A. BUZOVKIN — Andrei Rubliov — *ulei*

Dacă dintre pînzele pe teme istorico-revoluţionare din anii trecuţi multe n-au fost la înălţime, nu înseamnă că este cazul ca aceste teme să fie abandonate complet. Era necesar doar ca asemenea tablouri să fie mai bine pictate. Or, pictorii noştri au posibilităţi în acest sens. Există şi unele realizări în această direcţie.

Am amintit mai înainte despre tabloul reuşit al Kukrîniksîlor « Pravda ». Trebuie să amintim şi de tabloul reuşit, de mici dimensiuni, al lui V. Serov « După luarea palatului de iarnă ». Cu mijloace sobre, dar precise, pictorul a redat momentul de cotitură din istoria Patriei noastre, i-a redat pe noii stăpîni ai ţării. Aş spune că în afară de aceste două tablouri, nu prea avem cu ce să ne lăudăm în domeniul picturii istorice.

Pînza mare, de un colorit întunecat, « Congresul popoarelor Daghestanului din anul 1920 » de N. Tolkunov nu trezeşte impresia solemnităţii şi însemnătăţii acelui act istoric pe care a vrut să-l înfăţişeze pictorul. Tabloul lui A. Kitaev « Primul decret al Puterii Sovietice cu privire la pace şi pămînt » este mai mult decît mediocru din punct de vedere al realizării şi seamănă prea mult cu tabloul lui A. Şegal realizat acum cîţiva ani pe aceeaşi temă. De asemenea indispune şi pînza de mari dimensiuni « Pietrele sacre (Sevastopol) » de P. Sokolov — Skalea. Compoziţia lui este atît de artificială şi de falsă, feţele marinarilor sînt atît de lipsite de firesc în expresie, încît ţi se pare că pictorul a redat în locul unui eveniment tragic, real, din istoria patriei noastre, o scenă montată de un regizor prost şi jucată de actori lipsiţi de talent.

După ce am privit expoziţia, mi-am pus o întrebare : oare se gîndesc unii dintre pictori, cînd lucrează la tablourile lor, unde trebuie să fie ele aşezate ? Această întrebare a devenit şi mai justificată atunci cînd am văzut tabloul lui P. Krivonogov « Pe pămîntul Stalingradului ». Într-adevăr, unde poate să fie atîrnat acest tablou ? Hotărît că pentru împodobirea unui apartament nu este bun. Nici pentru sala încăpătoare a unui club sau pentru foaierul unui teatru, deoarece în el sînt zugrăviţi sute de oameni (dintre care majoritatea cu spatele la privitor), salutînd o motonavă ce navighează pe canalul Volga-Don. Imaginile oamenilor sînt atît de mici, încît nu pot fi distinse de la distanţă. Şi mai puţin s-ar potrivi acest tablou cu un interior proiectat de un arhitect care ar avea în vedere un decor pictural, deoarece tabloului îi lipseşte elementul decorativ necesar în asemenea cazuri.

Nu cumva pictorii noştri se gîndesc că pînzele lor trebuie neapărat să atîrne pe pereţii Galeriei

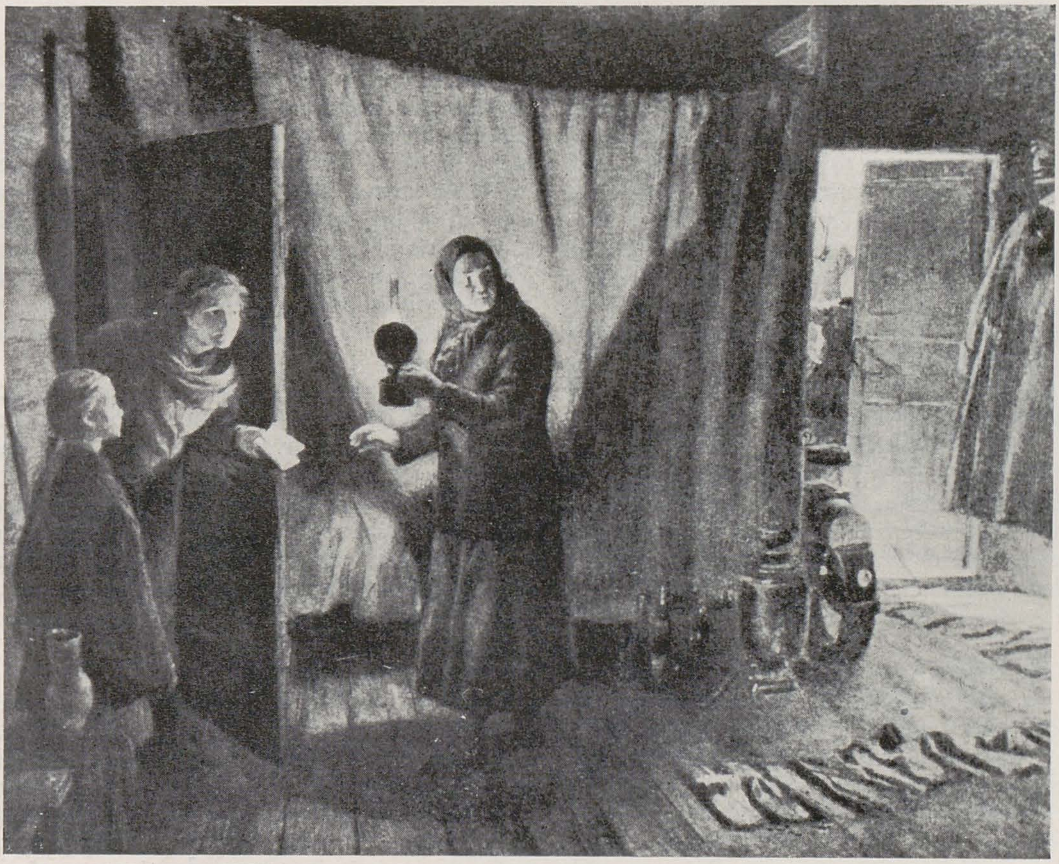
de Stat « Tretiakov »? Dacă e aşa, e foarte trist. Cred că cu cît calculele prealabile ale pictorului vor fi mai modeste, cu atît se vor mări şansele de a i se expune lucrarea în vreuna din Galeriile de tablouri ale Uniunii Sovietice.

* * *

În acest articol am vorbit numai despre unele dintre tablouri, care mi-au plăcut sau nu. Scopul articolului meu nu a constat însă în a face aprecieri. Poate că mi-au scăpat lucruri importante, poate că am greşit în aprecieri. Ar fi foarte regretabil dacă se vor găsi critici sau pictori care să profite de concluziile mele subiective pentru a trage « concluzii » în privinţa creaţiei confraţilor lor.

Ştiu din experienţă cît de interesant este să afli părerea sinceră a oamenilor pentru care munceşti, oricare ar fi această părere. Numai acesta a fost scopul care m-a determinat să-mi exprim unele păreri pe care mi le-a sugerat vizita la expoziţie.

din *Literaturnaia Gazeta* Nr. 37/1955



KUKRÎNIKSÎ Pravda — *ulei*

SALONUL DE TOAMNĂ DE LA PARIS DIN 1954

CH. LE MARCHEIX

Fără mica retrospectivă Albert André în care este expus un portret de Renoir, care va merge la Luvru şi fără prezenţa, pe ici pe colo, în cadrul expoziţiei, a cîtorva tablouri oneste, a cîtorva desene interesante, a capului în bronz de Marcel Gimond, nu cred deloc că acest Salon de Toamnă 1954 ar putea lăsa în amintire altceva decît un sentiment de plictiseală. Dacă ar trebui să judece anul înflăcărat care se încheie după lucrările pe care le vedem atîrnate în expoziţie, sociologii şi esteticienii ar trebui să vorbească de oboseală, de renunţare la propria personalitate, de sărăcie sau de pornografie. Totuşi, dacă din punct de vedere artistic acest salon este cel mai plat pe care l-am văzut de multă vreme încoace, el prezintă un interes enorm pentru cel care vrea să studieze efectele manevrelor întreprinse pentru a se crea impresia că în Franţa nu este cu putinţă o altă artă decît aceea al cărei crez este în mod oficial acceptat în cele cincisprezece galerii care creează opinia la Paris.

Unul din obiectivele acestor galerii dependente de bănci, de marea industrie, şi ale căror legături internaţionale fac parte din viaţa secretă a lumii capitaliste, este de a ruina marile saloane, de a suprima toate societăţile de artişti conduse, bine sau rău, de artiştii înşişi şi în care se organizează lupta pentru apărarea profesiunii de artist.

Paralel cu acest fapt şi ca urmare a lui, guvernele care s-au succedat din 1947 încoace, au proclamat toate ca un principiu necesitatea reducerii numărului artiştilor la o cifră ridiculă pentru ţara noastră, la trei sau patru sute, care ar alcătui în mod oficial profesiunea şi al căror stat major ar fi consacrat de alegerea marilor negustori. Cu toate că aceste proiecte s-au izbit de neîncrederea artiştilor mai mult chiar decît de o înţelegere efectivă a primejdiei, aceasta rămîne serioasă, după cum o dovedeşte situaţia creată anul acesta Salonului de Toamnă, care nu ocupă decît jumătatea sălilor ce-i erau deobicei puse la dispoziţie, cealaltă jumătate fiind cedată «negustorilor de bomboane» reuniţi sub titlul emoţionant de Salon al copilăriei.

Tîrgul acesta a fost încheiat din motive pare-se de ordin exclusiv material. Societatea artiştilor şi-a cedat drepturile pentru un blid de linte, în valoare de nu mai mult de două milioane, deşi, respingînd prin intermediul juriului său o mie de artişti care au prezentat lucrări, ea s-a lipsit de beneficiul aceleiaşi sume. Nu în întregime totuşi, pentru că, reţinînd opt sute de franci din cei două mii depuşi de fiecare dintre aceşti artişti, ea cîştigă din disperarea lor o sumă care, adăugîndu-se la valoarea blidului de linte, îi permite să echilibreze un buget a cărui balanţă nelinişte comitetul de conducere.

Societatea Salonului de Toamnă organizează în fiecare an o expoziţie alcătuită în majoritate din lucrările membrilor săi societari aleşi, al căror număr a depăşit, de la întemeierea societăţii, cifra de o mie şi cărora li se adaugă aproximativ trei sute de artişti cruţaţi de juriu. Acesta din urmă va ajunge în curînd să aibă, în analele greşelilor cronice, reputaţia care se leagă de memoria membrilor Institutului din secolul trecut, responsabili în faţa istoriei de nedreptăţile cele mai dramatice şi cele mai ridicule.

Redus anul acesta, primind, la propriu şi la figurat, publicul pe uşa din dos, Salonul pare a se fi automutilat. Artiştii să ia aminte: atacate din afară, diversele lor societăţi se pot nărui cu repeziciune, dacă ei nu veghează mai îndeaproape asupra gestiunii lor, minate cum sînt pe dinăuntru de racilele pe care le constituie teama de tinereţe şi dispreţul suveran pentru toţi cei ce nu aparţin diferitelor bisericuţe care-şi dispută conducerea saloanelor.

De altfel, şi aceste bisericuţe, au ele într-adevăr libertate de acţiune? Unii dintre factorii de răspundere care le alcătuiesc sînt întro poziţie de subordonare faţă de administraţia artelor frumoase, alţii au legături evidente cu negustorimea. Şi unii şi alţii reprezintă în cadrul acestor grupuleţe, în măsură diferită, conştienţi sau nu, o politică ce nu corespunde interesului artiştilor, aspect al problemei, care nu mai este de multă vreme un secret profesional.

Dacă societăţile (a căror soartă este legată de independenţa, de existenţa însăşi a profesiunii de artist) vor să trăiască, ele trebuie să înceapă prin

a-şi deschide porţile, căci alţii decît artiştii visează, dată fiind atrofia ameninţătoare, să le închidă în modul cel mai definitiv cu putinţă, cu aceeaşi hotărîre cu care îşi manifestă voinţa de a îndrepta ţara pe calea amuţirii şi a inculturii.

Sutele de refuzuri, absenţa izbitoare a artiştilor mai în vîrstă, care părăsesc din ce în ce mai mult sălile Grand Palais-ului, abdicarea de la efortul de a crea opere majore sînt fapte neliniştitoare ce slăbesc autoritatea marilor societăţi şi cărora ni se pare că comitetele saloanelor nu le dau atenţia meritată.

* * *

Sărăcia lucrărilor expuse anul acesta la Salonul de Toamnă va fi, să sperăm, de natură a da un semnal de alarmă, a-i determina pe artişti să pretindă conducătorilor lor o conştiinţă mai vie a datoriilor ce le revin date fiind sarcinile de onoare pe care au acceptat să şi le asume — sau pe care uneori, în chip curios, le-au solicitat ei înşişi.

Iată, în spaţiul a trei săptămîni au fost inaugurate două expoziţii importante: aceea care a avut loc la Galeria Charpentier şi actualul Salon de Toamnă. Aceste două manifestări se remarcă în chip penibil prin tonalitatea lor neutră. Neutră în ce priveşte semnificaţia, culoarea, factura. Pentru arta franceză această neutralitate trebuie să constituie un motiv de mare nelinişte. Este timpul ca artiştii să se redreseze cu vigoare pentru că, de nu o vor face, acest lucru va consfinţi procesul verbal de absenţă prevestitor al sfîrşitului. Spiritul de neutralitate îl face pe artist să nu scruteze altceva decît propria sa fiinţă şi totodată să nu conceapă decît opere străbătute de plictiseala care i s-a cuibărit în suflet, pierdut cum este într-o lume căreia i se refuză.

Toate aceste peisaje cu ruini, această lepră care de la zidurile oraşelor ajunge să se etaleze în sălile Grand Palais-ului nu sînt urmările unor tresăriri de revoltă; nu există nici umbră de zbucium al conştiinţei în această constatare copleşită a simplei realităţi obiective. Despre teamă trebuie să vorbim în faţa acestor lucrări cenuşii, ai căror autori nu văd oamenii care trăiesc între zidurile pe care le pictează şi nici mîinile care se întind spre ei şi pot să-i salveze. Factura generală a acestor opere, care seamănă toate între ele, decurge dintr-o concepţie falsă despre folosirea materiilor colorante componente. Dezolarea zidurilor acestora umede este redată cu ajutorul culorilor pure de pe paletă şi în schimb, acolo unde te aştepţi la tonuri mai vii, nu apar decît tonalităţi murdare. Cerurile, clădirile, terenul, nimic din structura lor nu este analizat în aceste tablouri, în care totul este redat uniform şi ca şi cum ar avea o egală greutate, ca şi cum artistul ar fi uitat dintr-odată şi să vadă şi să simtă. Pentru « a epata », iată însă că intervine folosirea unor densităţi de pastă puse aprioric şi care dau iluzia unei picturi savant construite, artificii de meşteşug la care unii au ajuns să recurgă fără a mai avea măcar conştiinţa trucajului la care se dedau. Priviţi nudurile, ele constituie un spectacol dezolant al dezagregării morale care caracterizează o ordine socială agonizantă. De la desenuri la picturi, de la sculpturi la gravuri, ele se aseamănă toate prin atitudinile lor contorsionate, al căror scop este de a arăta lucruri de toată lumea cunoscute şi care aici sînt etalate cu o complezenţă senilă, cu sclipirea unei deznădejdi ce răbufneşte din străfundul lupanarelor. Portretele îşi arată feţele dezolate, în care descompunerea se întrece cu sărăcia de gîndire, ce aparţine mai puţin modelelor decît artiştilor care le contemplează. Raritatea compoziţiilor este destul de evidentă pentru ca să fie inutil să insistăm asupra ei. Trebuie totuşi să semnalăm renaşterea picturii colonialiste prin două exemple care atrag anul acesta atenţia.

Se ştie în ce condiţii domnul Arafa, mare feudal marocan, a devenit sultan de meserie, în amurgul vieţii, în timp ce poporul său se îndreaptă spre aurora libertăţii. Domnul Limouse, care-şi demonstrează în chip strălucit cunoştinţele cu privire la perspectiva aeriană în marele tablou pe care îl consacră gloriei bătrînului uzurpator, nu pare a avea despre perspectiva în politică decît o noţiune anapoda. Ceea ce el ne oferă este fără îndoială acel gen de pictură, numită în unele cercuri obiectivă. Pictîndu-l pe sultanul Marocului înconjurat de garda sa, Delacroix descoperă civilizaţia unei ţări şi făureşte în chip magistral efigia şefului ei temporar şi religios; în lucrarea sa nu există nici umbra vreunei complicităţi colonialiste. Cît despre domnul Limouse, el nu uită să-l prezinte pe ofiţerul francez care conduce defilarea militară cu siguranţa deplină a proprietarului. Intr-un moment în care, în faţa suferinţelor pe care le îndură patrioţii din Africa de Nord, un minimum de decenţă se impune, trebuie să reamintim acest lucru oamenilor care nu sînt nici proşti nici necinstiţi şi în special autorului acestui tablou. Cît despre domnul Manissieux, el se înşeală teribil dacă crede că în zilele noastre mai pot fi privite fără indignare cele două figuri algeriene care sînt acolo pentru « a face frumos » într-un moment în care, tremurînd de frig şi îndurînd foamea, populaţiile musulmane se ridică acuzatoare pe pămîntul devastat al oraşului Orléansville.

* * *

Orînduirea generală a tablourilor este astfel făcută încît portretul sultanului să constituie centrul Salonului. Operele dimprejur sînt de tendinţe nedeterminate, palide, şoptite abia printre frotiurile şi glasiurile de la suprafaţa pînzei, lăsînd spiritul privitorului în domeniul evazivului, plictisit de un semn de întrebare distinsă care nu-şi găseşte răspuns. Din această ceaţă de « bon ton » se reliefează o pînză, aceea a Jeannei Lods, care prezintă un peisaj riguros construit, în acorduri luminoase, lucrare care demonstrează că un artist, chiar cînd nu stăpîneşte meşteşugul cel mai savant, poate face un tablou bun dacă năzuieşte cu modestie să fie adevărat.

Corneau expune frumoasa imagine a unui mic port francez care are toate calităţile unui tablou veridic şi plin de căldură. Această mică pînză ne dă puterea să străbatem, cele cîteva săli posomorîte, care o precedă pe cea în care privirile ne sînt atrase de tabloul de mari dimensiuni al lui Jean Vénitien, tablou al cărui subiect este dintre acelea care emoţionează pe fiecare patriot: asasinarea lui Alfred Gadois la Melun de către soldaţi americani. Autorul

n-a ştiut însă să-şi exprime cu claritate intenţiile; eşecul suferit de artist se explică prin felul în care el a abordat problema pe care şi-a propus s-o rezolve. Este evident că pasiunea de a picta înainte de toate a făcut ca Vénitien să sară etapa cea mai importantă, aceea care le determină pe toate celelalte: meditaţia necesară pe marginea unui subiect dat, studierea acestui subiect, care trebuie să-l facă pe creator nu numai să-şi reprezinte locul exact — imobil din punct de vedere fotografic — în care se desfăşoară scena, ci, mai mult decît atît, să înţeleagă mobilul acţiunii, să-şi asimileze semnificaţia ei, să deschidă publicului calea spre reflexii politice ulterioare, pornind de la plăcerea pe care o încearcă în faţa unei opere clare şi de la interesul pe care i-l stîrneşte studierea ei. Necunoscînd dramatica poveste a lui Gadois, privitorul acestui tablou nu poate fi în măsură să înţeleagă despre ce este vorba în el, pentrucă Vénitien, nereuşind să-şi clarifice ideile, nu poate nici să le împărtăşească publicului. Este oare vorba de un accident? E vorba de o crimă? Nu vezi pe vinovat şi descoperi cu greutate victima, ascunsă într-un colţ al tabloului. Iată de ce drapelele şi camioanele capătă importanţa unor simboluri opuse unele altora, care, însă nu lămuresc mai mult acţiunea şi nu par a avea alt rost decît să-i arate pe francezii cei buni supăraţi împotriva americanilor cei răi.

Dacă insist asupra acestei opere, o fac pentru că ea conţine greşeli care au umbrit alte lucrări din anii trecuţi, greşeli care au fost analizate şi denunţate cu destulă vigoare, pentru a ne îndreptăţi să sperăm că nu le vom mai întîlni în aceeaşi măsură. Primul lucru pe care trebuie să-l facă un artist de talent este să-şi explice lui însuşi cu modestie ceea ce vrea să facă pe alţii să înţeleagă. Şi acest tablou declamatoriu, retoric, nu este în stare să încălzească inimile pentru cauza pe care pretinde că o apără. Efortul de creaţie artistică nu se manifestă nici în construcţia tabloului, în care simţim că sînt folosite clişee menite să ducă privirea spre un punct determinat printr-o succesiune de gesturi care n-au decît valoarea unor săgeţi indicatoare. Purtătorul de drapel care se află în stînga pe pînză are un dublu scop: el indică direcţia luptei şi totodată se apleacă spre locul dramei, gest fără de care ar trebui să cauţi multă vreme motivul indignării care îndeamnă mulţimea să înfiereze camionul american. Liniile construcţiei şi deci fiecare dintre elementele unui tablou trebuie să joace un rol bine definit pentru a contribui la expresivitatea generală a tabloului. În măsura în care aceste elemente sînt folosite în scop dublu, ele se anulează reciproc şi nu fac decît să dea personajelor reprezentate un conţinut alegoric nenatural, cum o dovedeşte portdrapelul care, voind să exprime în acelaşi timp două acţiuni contrarii, nici nu înaintează nici nu se trage îndărăt, ci rămîne încremenit într-o atitudine simetrică celei a vecinului său din stînga, purtătorul de pancartă, ale cărui picioare sînt tăiate de cadru, într-o imagine în care acest subterfugiu indică perspectiva.

Tot în această sală se găsesc lucrări de format redus, dar de o mare rezonanţă şi de factură largă.

Jean Amblard, care nu ocupă în şcoala noastră locul ce i se cuvine, prezintă două peisaje: o cîrciumioară de ţară, alături de un studiu făcut pentru « Ile de la Jatte ». Înainte de a fi culoare, ele sînt în primul rînd dragoste şi de aceea adevărată pictură. Priviţi acest copac cu trunchiul strîmb, cu ramurile pline de spini, din care nasc primii muguri de primăvară. Puteţi să-i faceţi înconjurul, să respiraţi aroma pe care o emană esenţa sa după trecerea ploii, să mergeţi prin desişul pădurii de la poalele lui pentru a pătrunde în cîrciumioara, în care nu veţi întîlni pe îndrăgostiţii din anii trecuţi, ci sigur pe cei de astăzi. Este un tablou actual, care nu datoreşte trecutului decît ştiinţa de a fi mare, rămînînd simplu şi de a fi accesibil, rămînînd foarte savant. Căci această pictură este într-adevăr savantă, realizată cu o materie bogată, aşezată în tuşe mari, colorate fără uscăciune, transparente în toate părţile ei, luminoase şi violente, rezolvată fără abilităţi, pentru că artistul are destulă sinceritate ca să nu mai aibă nevoie să insinueze. Studiul pentru « Ile de la Jatte » are aceleaşi calităţi, pe care le întîlnim şi la un artist de o formaţie şi de o cultură deosebită, Orazi, ale cărui portrete de ţărani sarzi trebuiesc descoperite, fiind aşezate într-un fel care e departe de a le avantaja. Acest lucru n-are însă importanţă pentru că, atunci cînd privirile nu sînt toropite de lene, frumuseţea se impune celui care vrea să privească pentru a vedea şi să vadă pentru a descoperi. Două studii de capete, două portrete, unul de vînător, altul de ţărancă îmbătrînită de munca grea a cîmpului, frîntă de condiţia ei iobăgistă, dar cu o privire luminoasă în care se citeşte o mîndrie pe care nici o forţă n-ar putea-o încovoia. Orazi a depăşit cu succes faza căutărilor formale, care păreau gratuite celor ce judecă şi dau verdicte grăbite. În cazul lui, aceste căutări întemeiate pe înţelegerea politică a expresiei l-au dus victorios spre această artă severă, patetică, din care au fost alungate fără cruţare orice afectare şi orice retorică.

Amblard şi Orazi au creat mari compoziţii cu numeroase personaje în acţiune, pornind de la studii ca acelea pe care ni le prezintă astăzi; aceste studii ar trebui deci să dea de gîndit tuturor artiştilor francezi, întrucît fără ele nu pot fi duse niciodată la bun sfîrşit opere de proporţii mai vaste. Cred de aceea că, în afară de impecabilele lor calităţi artistice, studiile expuse anul acesta de către Amblard şi Orazi au şi valoarea unor exemple.

În sala cu care se încheie salonul se află tabloul lui Gérard Singer, care vădeşte o foarte mare îndemînare. Aceasta este o calitate, dar poate în aceeaşi măsură şi să nu fie. Semnificaţia acestui tablou nu poate însă să nu trezească interes şi aceasta din motive diferite. Autorul vrea să înfăţişeze mina de la Cessons în 1954, mină închisă din ordinul guvernului, în starea ei de părăsire care va fi curînd o stare de dărăpănare. Mina aceasta este înfăţişată într-un peisaj muntos din sud, sub un cer albastru care, vrînd să fie adînc, nu este decît greoi din cauza pastei prea abundente şi nu luminează acest peisaj de mină ce rămîne scufundat într-o atmosferă întunecată.

Şi-a gîndit oare autorul acestui tablou bine subiectul? Cum se face că acest pictor care, anul trecut, a dovedit că ştie să folosească cu atîta îndemînare culorile clare ale plein-air-ului s-a înnămolit anul acesta într-o pastă făcută în tonuri murdare? Cred că acest lucru se întîmplă pentru că

subiectul a fost uitat în favoarea unei pretinse frumuseți a meșteșugului, al cărui criteriu îl constituie folosirea unei materii colorate dense, greoaie și opace. Acest tablou nu exprimă părăsirea; el ne face să ne gîndim la odihna dintr-o după amiază de duminică. Vizitatorii îl privesc fără să ia parte la dramă. Am păcătui totuși dacă nu am constata marile calități de pictor, nedisciplinate însă, pe care le are Singer. Și, un sentiment de echitate ne cere ca, oricîte rezerve am face în fața acestei pînze, să recunoaștem că Salonul cuprinde puține lucrări care ar putea să-i fie comparate.

Cea mai bună compoziție a Salonului, poate singura demnă de acest nume, este frumoasa pînză a lui Arnaud. Sobră ca intenție, concepție și lumină, ea înfățișează cu o mare demnitate, imaginea unor oameni simpli și foarte devotați muncii lor. Sentimentul de deosebită mîndrie care emană din această lucrare trezește gînduri care merg poate mai departe și mai adînc decît intențiile autorului, spre destinul unui popor care ne este arătat aici în exemplare monumentale fără a depăși mărimea naturală, oameni frumoși și deschiși, poate obosiți e adevărat, dar de o inalterabilă sănătate morală.

În centrul peretelui din fundul sălii celei mari în care Singer și Arnaud stau față în față, marea pînză a lui Fougeron se deosebește printr-o violență uscată de culoare, care-ți atrage atenția înainte ca semnificația tabloului să fi putut fi înțeleasă. Această semnificație se desprinde de altfel cu mare greutate. Adunarea aceasta sătească aduce în scenă țărani despre care nu-ți dai seama bine ce fac și ce gîndesc, prezența nici unuia dintre ei nefiind îndeajuns de vie pentru ca existența lor să intereseze publicul. Subiectul greșit înțeles l-a făcut pe pictor să ofere privirilor o operă pictată în tonuri violente, cu valori egale, care acoperă o compoziție fragmentată de volume egale ce nu se mai pot descifra la cinsprezece pași distanță, din pînză nemaiapărînd decît o zonă galbenă circulară, o roată de mașină agricolă, ce devine elementul principal al unui tablou care are totuși douăzeci de personaje.

De la o sală la alta cîteva tablouri se remarcă prin onestitate în alegerea subiectelor și prin atenția dată execuției. Aceste opere, care nu urmăresc cîtuși de puțin să facă gaură în cer și care au calitatea de a împodobi peretele, sînt semnate de Ramey, Laglenne, Geneviève Chapron, Couderc, Roche, Fontainas și la ele trebuie să adăugăm mica sculptură a artistei Françoise Salmon, precum și somptuoasa tapițerie a lui Jean Picard-Ledoux, care va face cinste școlii franceze la Lisabona, unde va fi trimeasă. Și, cu imaginea fericită a acestei ultime opere, părăsesc sălile înghețate, abandonate de public, ale acestui salon care se sclerozează.

*
* *

Numărul ridicat de lucrări refuzate a lipsit publicul de opere de mare interes. Dar el nu cunoaște acest fapt și nu poate judeca decît după lucrările care i-au fost prezentate. Judecata sa este, anul acesta, severă; ea se va feri totuși de a fi negativă. O îndelungată experiență îl îndeamnă să păstreze o încredere dictată de rațiune. Cei care merg prin ateliere cunosc comorile de artă care se îngrămădesc în ele, ca și mizeria care domnește acolo. Ei cunosc artiști care n-au putut avansa cei două mii de franci ceruți pentru a înfrunta juriul; ei nu ignoră timiditatea altora, în permanență nemulțumiți de lucrări cu mari calități, cărora ei nu le văd însă decît micile defecte, aruncîndu-le în disperare de cauză într-un colț întunecos al atelierului.

Trebuie totuși să relevăm un fapt evident: dacă Salonul de Toamnă 1954 nu reflectă situația exactă a artei franceze contemporane, el demonstrează prin ansamblul lucrărilor expuse slăbiciunile de care ea suferă.

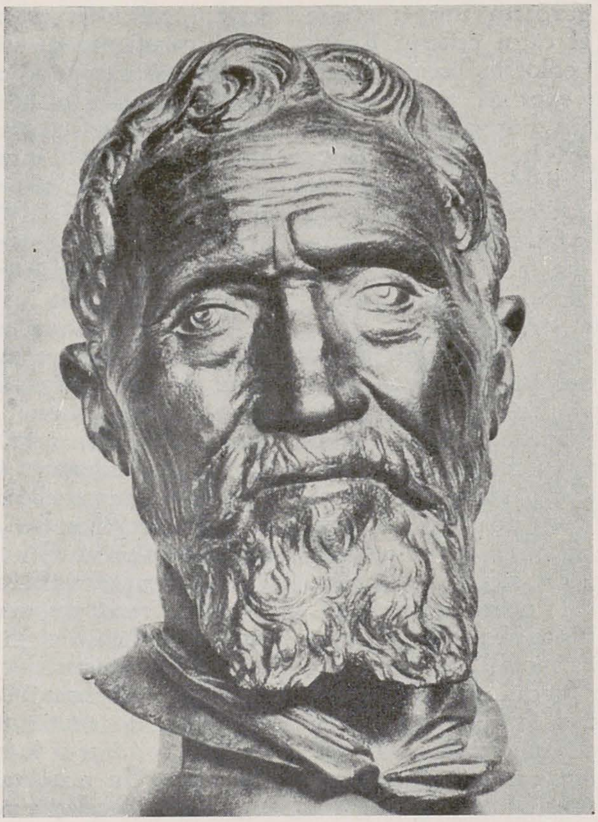
Cunoștințele profesionale ale artiștilor noștri rămîn mari, dar nu putem să ascundem faptul că ei nu folosesc în mod consecvent prețiosul instrument de care dispun. Fără o înțelegere clară a posibilităților pe care le au, nedîndu-și seama de bogăția impresionantă a sursei de inspirație oferită de o epocă ce marchează o cotitură a istoriei lumii, talentele artiștilor nu se dezvoltă și nu înfloresc așa cum s-ar cuveni.

S-a făcut dovada că, atunci cînd artiștii care reprezintă tendința noului realism francez nu merg înainte cu hotărîre și inteligență, profesiunea lor stagnează în ansamblu, refugiindu-se într-o neutralitate care împreunează elemente figurative fără nici un raport de conținut între ele, ceea ce situează lucrările lor într-o lume de abstracțiuni lipsite de identitate. Un mare tablou, o mare sculptură cer aceeași grijă, același timp pentru studiu și elaborare ca și un mare roman. N-ar fi drept să așteptăm ca, în condițiile de viață actuale, artiștii noștri să poată crea în fiecare an o operă de mare importanță. Graba cu care sînt produse lucrări ce suferă de o lipsă evidentă de reflexiune și de o strigătoare ignorare a meșteșugului dăunează bunelor intenții de care sînt însuflețiți artiștii. Nu ar însemna timp pierdut dacă s-ar produce mai puțin, dar cu mai multă seriozitate și sensibilitate, pentru că nu ceea ce țipă mai mult convinge mai bine.

În acest sens, recenta discuție asupra picturii, lucrările celui de al XIII-lea Congres al Partidului Comunist Francez trebuie să orienteze gîndirea artiștilor noștri în direcția creării unor opere adîncite, elaborate cu maturitate, executate cu onestitate, și pornind de la subiecte care pot cel mai bine să contribuie la strîngerea laolaltă a păturilor celor mai largi ale poporului francez în lupta pentru independență și pace.

Nu se va repeta niciodată îndeajuns că soarta culturii naționale este legată de această luptă, de rezultatul căreia depinde, odată cu destinul însuși al țării, soarta artei franceze. Răspunderea artiștilor comuniști este astăzi mai mare decît oricînd. De ei depinde, în esență, calea pe care vor porni artiștii țării noastre. De orientarea pe care ei vor ști să o dea, de hotărîrea cu care își vor duce acțiunea lor salvatoare, de spiritul de unitate pe care îl vor aduce, depinde continuitatea unei arte care s-a dezvoltat neclintit de-a lungul a șase secole. Pentru a-și menține puterea de iradiere este de primă importanță ca artiștii devotați cu pasiune artei lor să nu uite că argumentul lor principal îl constituie valoarea exemplului pe care trebuie să-l dea, evitînd atît primejdia mulțumirii de sine cît și pe aceea a exagerărilor care nu ar fi decît negarea dorințelor lor celor mai scumpe.

din *La Nouvelle critique*, *Nr. 60, decembrie, 1954.*



AUTOR NECUNOSCUT Portretul lui Michelangelo

MICHELANGELO BUONARROTI

LA ÎMPLINIREA A 480 DE ANI DE LA NAŞTEREA SA

ADINA NANU

«Lucrez zi şi noapte, nu mă gîndesc la nimic altceva, de-abia am timp să mănînc, am îndurat şi îndur astfel de suferinţe, încît cred că dacă aş avea de reînceput statuia, viaţa mea întreagă nu mi-ar ajunge; a fost o muncă de uriaş», scria Michelangelo fratelui său, în 1507. Aceste cuvinte caracterizează foarte bine întreaga existenţă a marelui artist, încordarea neîncetată pentru crearea operei sale, care ne pare azi ieşită din mîna unui uriaş. Michelangelo face într-adevăr parte dintre titanii de care vorbea Engels, referindu-se la Renaşterea italiană ca la « cea mai mare revoluţie progresivă din cîte trăise omenirea pînă atunci, o epocă ce avea nevoie de titani şi a creat titani ca gîndire, pasiune şi caracter».

Sculptor, pictor, arhitect şi poet, Michelangelo a lăsat în toate aceste domenii lucrări care şi azi, după aproape cinci veacuri, îşi păstrează pentru noi întreaga lor valoare. Născut acum patru sute opt zeci de ani, în 1475, în localitatea Caprese din Casentino (Toscana), Michelangelo făcea parte dintr-o veche familie florentină. El şi-a petrecut tinereţea la Florenţa şi s-a format ca artist în perioada celei mai mari înfloriri pe care a cunoscut-o acest oraş în istorie. Prosperitatea şi strălucirea lui din secolul al XV-lea se datoreau unei îndelungi epoci de pregătire: încă cu multe generaţii înainte, începuseră aici, ca în toate oraşele Italiei, adînci transformări economice şi sociale. Aşezată la încrucişarea marilor drumuri comerciale europene, care uneau în vremea aceea nordul cu sudul, Europa cu orientul îndepărtat, Florenţa izbutise, în concurenţă cu alte oraşe italiene, să-şi organizeze o însemnată industrie manufacturieră, mai ales ateliere de ţesătorie, în care munca lucrătorilor salariaţi producea valuri de pînzeturi şi stofe alese.

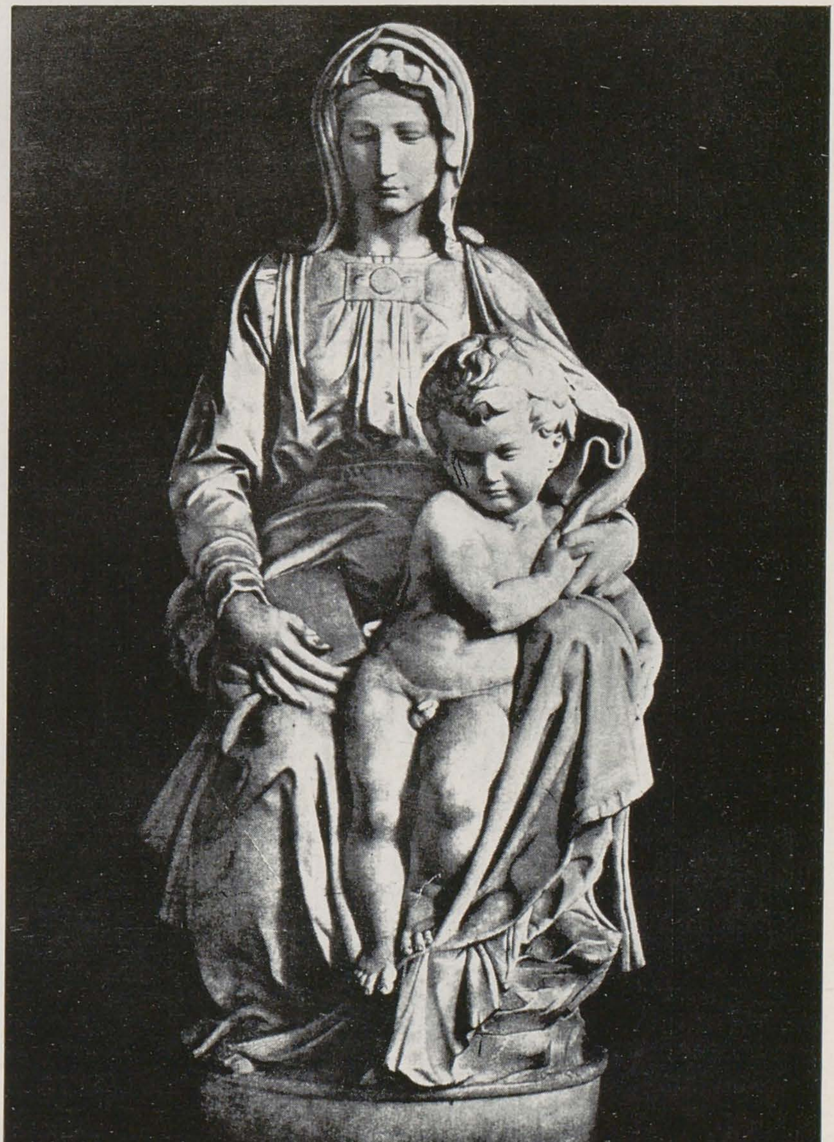
Acestea luau drumul țărilor îndepărtate, aducînd în schimb mereu mai mulți bani în casetele negustorilor florentini. Înlăturînd de la conducere pe nobilii feudali, acești burghezi îmbogățiți ajung să conducă Florența conform intereselor lor, în așa măsură încît la sfîrșitul secolului al XV-lea, cînd se naște Michelangelo, în republica florentină domnește efectiv reprezentantul celei mai puternice familii de bancheri, Laurențiu de Medici, supranumit Magnificul.

În condițiile acestei relative democratizări a statului, cultura și arta Florenței oglindesc de timpuriu schimbările profunde ale mentalității locuitorilor ei. Dante în literatură, Giotto în pictură, anunțaseră încă cu două secole în urmă începuturile descătușării de concepția feudală, mistică, idealistă, împletind în operele lor numeroase elemente laice. De la începutul secolului al XV-lea Florența avusese un rol conducător în închegarea noului stil artistic al Renașterii timpurii italiene, servind de model și altor regiuni atît în arhitectură, cu clădirile ridicate de un Brunelleschi, cît și în sculptură, cu operele lui Donatello și Verrochio sau în pictură, cu cele ale nenumăraților artiști care, de la Masaccio la Ghirlandajo, aduc arta din ce în ce mai aproape de viața omului. Astfel, atunci cînd Michelangelo intră la 13 ani ca ucenic în atelierul pictorului Ghirlandajo, el nu mai învăța, ca în secolele trecute ale evului mediu, numai să frece culori, spre a copia imagini după canoane stricte. În locul chipurilor hieratice de sfinți, credincioșii pot recunoaște în frescele pictate pe pereții bisericilor cetățeni cunoscuți ai orașului, care se întrec să comande decorarea capelei familiei lor.

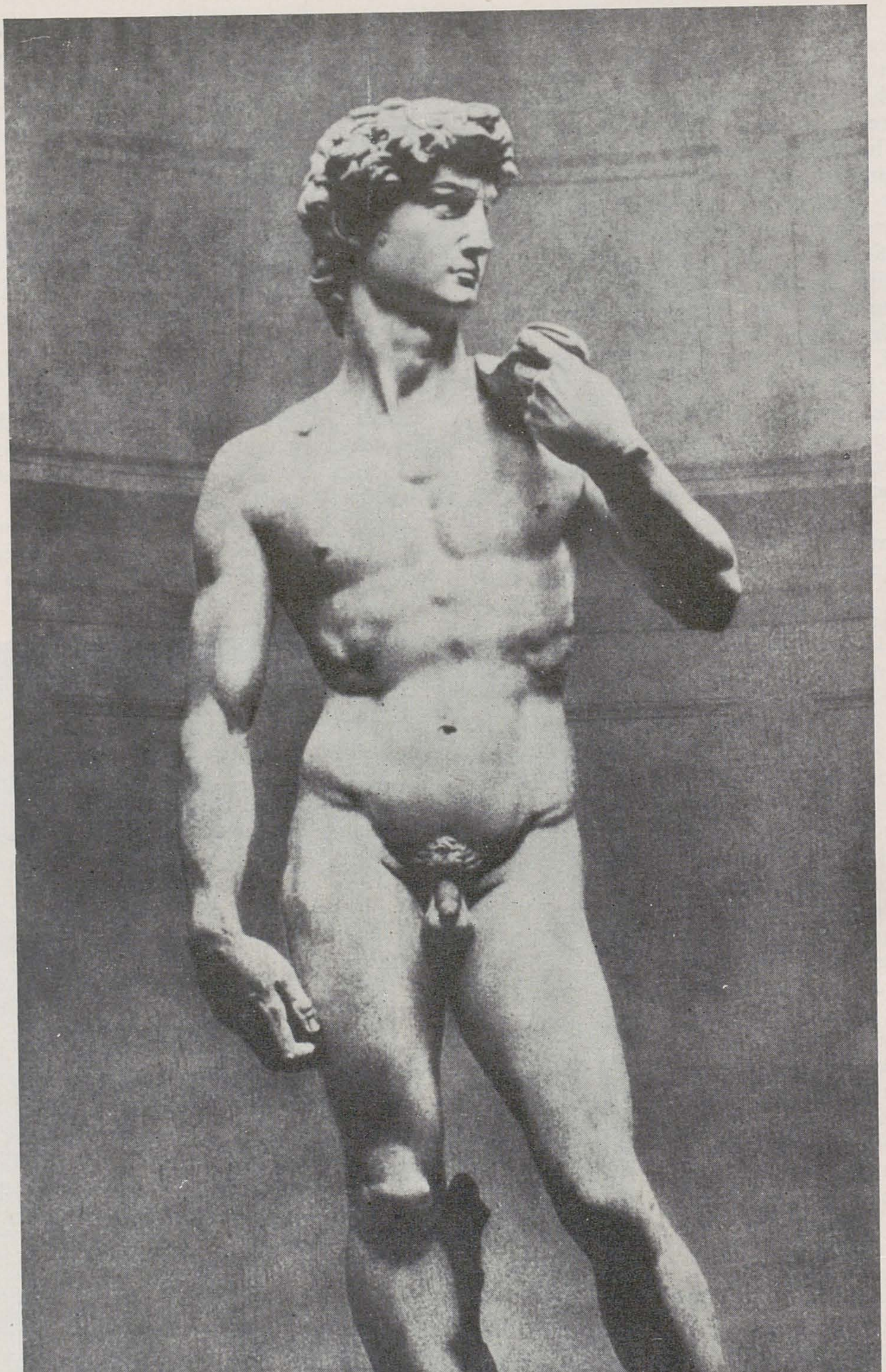
Ghirlandajo era unul din cei mai însemnați pictori de la sfîrșitul sec. al XV, care, folosind povestirile biblice numai ca pretext, își îndreaptă atenția din ce în ce mai mult către omul real, căutînd să-l prezinte cît mai asemănător, cu atitudinea și în costumul obișnuit, într-un interior al vremii sau pe una din străzile orașului. Pentru a putea înfăptui această înnoire, atelierele artiștilor deveniseră un fel de laboratoare experimentale, în care se căutau noi perfecționări ale picturii. Studiile de anatomie, de perspectivă, calculul matematic chiar, pasionau pe artiști, ca și cercetările fizice și chimice pentru găsirea celor mai frumoase și trainice substanțe colorante.

Michelangelo se dezvoltă în această atmosferă de studiu entuziast, venind de timpuriu în contact cu problemele care frămîntau atît pe artiștii cît și pe gînditorii și eruditii vremii. Scrierile și operele de artă antice, care circulaseră și pînă atunci în Italia, începuseră să aibă un nou înțeles pentru omul Renașterii. Îndepărtîndu-se de misticismul medieval, acesta apreciază mereu mai mult arhitectura și plastica romanilor și grecilor, avînd ca preocupare centrală omul întreg, cu viața lui sufletească și trupească, cîntînd bucuria vieții pămîntești. O dată cu manuscrisele vechi, cei avuți se întrec să admire și să achiziționeze sculpturi dezgropate din ogoare și grădini și pe care înainte vreme țăranii italieni, după ce-și făceau smeriți cruce în fața necuratelor goliciuni, le pisau spre a obține un var de bună calitate.

Cele mai multe sculpturi antice dezgropate în sec. al XV-lea la Florența, fuseseră strînse în grădina locuinței familiei Medici și date în grija unui bătrîn sculptor Bertoldo. Aci, la școala organizată de Laurențiu Magnificul, este luat ca ucenic și Michelangelo, împreună cu alți colegi din atelierul lui Ghirlandajo. El face studii și copii după statui antice, distingîndu-se repede prin puternicul său talent și caută la rîndul său să ilustreze



Madona din Bruges



David

subiecte inspirate din antichitate, ca de exemplu în relieful « Lupta centaurilor cu lapiţii ». El ajunge să cunoască atît de bine caracterele sculpturii antice, încît cîţiva ani mai tîrziu « Un amor adormit », sculptat de el şi îngropat pentru scurtă vreme în pămînt, este cumpărat de un amator de la Roma drept original roman.

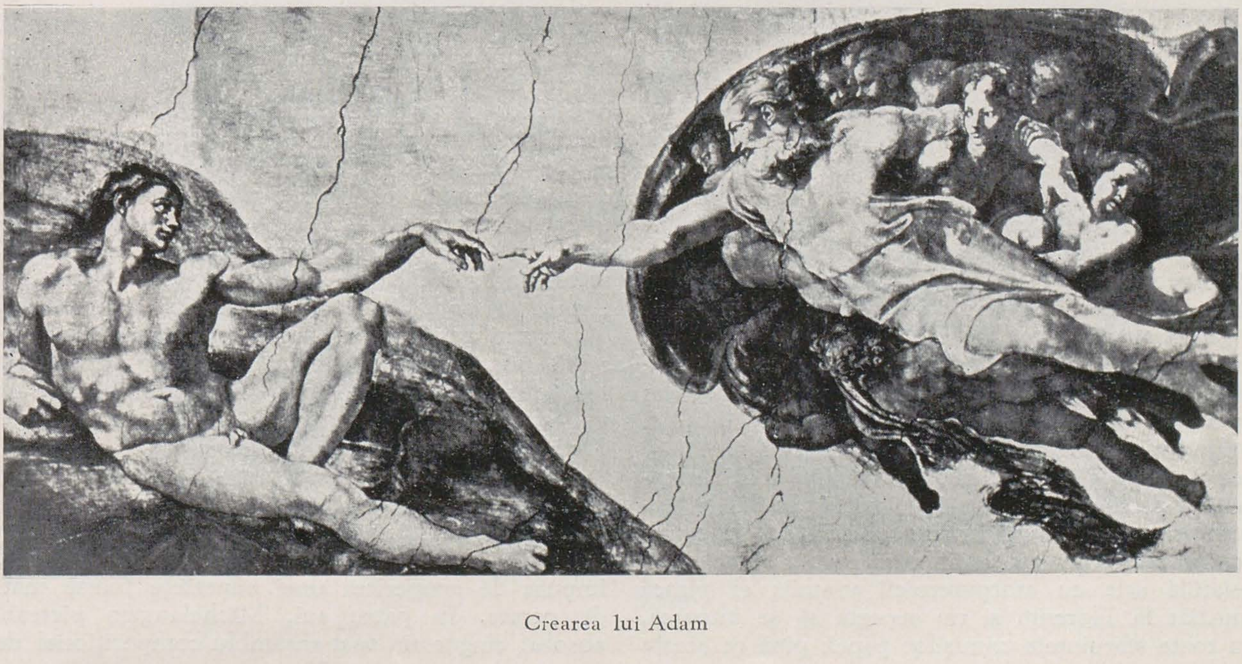
De cea mai mare importanţă pentru formaţia artistică a lui Michelangelo este însă în acelaşi timp exemplul sculpturii florentine din sec. al XV-lea. Prin bătrînul conservator al colecţiei Medici, care fusese elevul lui Donatello, îi sînt transmise lui Michelangelo învăţăturile înaintaşilor săi, pe care era menit să-i continue spre a aduce sculptura florentină la cele mai înalte culmi ale artei.

Încă din lucrările sale timpurii, Michelangelo dă o interpretare adînc umană unor subiecte religioase, ca de pildă « Fecioara cu pruncul », în scene intime, gingaşe, în care mama şi copilul sînt tipuri de italieni plini de viaţă, surprinşi în poziţii spontane, fireşti, ca de pildă în basorelieful «Madonă în faţa scării» sau în sculptura vîndută unor negustori din Ţările de Jos şi cunoscută sub numele de « Madona din Bruges ». Una din primele comenzi importante pentru capela regilor Franţei din Biserica Sf. Petru din Roma înfăţişează pe Isus mort, coborît de pe cruce, întins în poala maicii sale. Atitudinile personajelor, de un dramatism sobru, adîncimea studiului trupului bărbătesc cuprins de rigiditatea morţii, perfecţiunea finisajului arată maturitatea artistică la care ajunsese Michelangelo la vîrsta de 25 ani.

Reîntors la Florenţa, Michelangelo dă dovada hotărîtoare a măiestriei sale, angajîndu-se să execute o lucrare de mare îndrăzneală: dintr-un mare bloc de marmură care zăcea de ani de zile pe şantierul Domului din Florenţa, fiind considerat de o formă prea ingrată pentru a fi folosit, Michelangelo ciopleşte statuia colosală — de peste 5 m. — reprezentînd pe David, unul din cele mai celebre monumente ale Florenţei. Alegerea temei însăşi e caracteristică pentru epocă. Exemplul acesta de izbîndă a isteţimei omului asupra forţei brutale era pe placul omului Renaşterii, şi mai fusese ilustrat în sculptură de Donatello şi Verrochio, însă de-abia la Michelangelo îşi găseşte întreaga lui semnificaţie. Eroul biblic apare ca încarnarea idealului uman al Renaşterii, armonios dezvoltat, în toată forma tinereţii, peste care domină însă raţiunea. David îşi cîntăreşte adversarul înainte de a intra în luptă, strîngînd pe umăr praştia cu care-l va doborî pe Goliat. Sub aparenţa-i liniştită se ghiceşte încordarea întregei fiinţe, care izbucneşte liber doar în privirea plină de ardoare. Modelarea trupului arată extraordinara pricepere la care ajunsese Michelangelo în urma îndelungatelor studii, atît desenînd după modelul viu cît şi prin disecţiile clandestine pe cadavrele săracilor morţi în spitalul vreunei mînăstiri. Statuia a fost aşezată în 1504 în piaţa din faţa Primăriei Florenţei, rămînînd timp de veacuri ca un simbol al luptei poporului florentin pentru libertate.

Cu această lucrare, Michelangelo devine unul din cei mai preţuiţi artişti ai Florenţei. Contemporanii săi ni-l descriu ca pe un om nu prea înalt, dar vînjos, cu figura urîtă, dar expresivă, fruntea proeminentă, ochii căprui cu sclipiri aurii, nasul deformat de o lovitură de pumn primită în tinereţe de la un coleg de ucenicie. Foarte muncitor, în permanenţă absorbit de creaţia sa, frămîntat de gînduri şi ducînd o viaţă extrem de sobră, fără preocupări de eleganţă, el oferea un contrast izbitor cu silueta nobilă şi frumoasă a lui Leonardo da Vinci, cealaltă falǎ a Florenţei, sau cu aceea a tînărului Rafael, care lucrau şi ei în această vreme în oraş.

Leonardo picta tocmai în Palatul Municipal din Florenţa celebra lui « Bătălie de la Anghiari », azi distrusă. Michelangelo primeşte în 1504 pentru aceeaşi sală comanda unei compoziţii menită să comemoreze o altă victorie militară « Bătălia de la Cascina ». Cartonul pe care Michelangelo desenase proiectul a stîrnit entuziasmul pictorilor, care l-au luat drept obiect de studiu, astfel că azi



Crearea lui Adam

Sibila Eritree

Ieremia

nu s-au mai păstrat decît fragmente disparate, Michelangelo nemaiajungînd, în anii frămîntați care au urmat, să ducă la îndeplinire lucrarea.

În 1505, Michelangelo este chemat la Roma, unde puterea crescîndă a papalității atrăgea cele mai însemnate forțe creatoare ale Italiei. Papa Iuliu al II-lea, un adevărat tiran al Romei, care lupta cu sabia în mînă pentru mărirea statului papal, îi comandă lui Michelangelo mormîntul său, un monument de mari proporții destinat să slujească perpetuării gloriei sale. Michelangelo, văzînd în aceasta un prilej de a-și desfășura imensele-i posibilități creatoare, plănuiește o construcție măreață care cuprindea peste 40 de sculpturi, multe depășind mărimea omului, precum și basoreliefuri și ornamente arhitecturale. Ține să se ocupe el însuși de lucrările pregătitoare, alegînd la Carrara blocurile de marmură necesară. În entuziasmul său — povestește un elev — Michelangelo, trecînd călare, văzu un munte ce domina coasta și în el se născu dorința să-l sculpteze în întregime, să-l transforme într-un colos pe care să-l vadă de departe navigatorii.

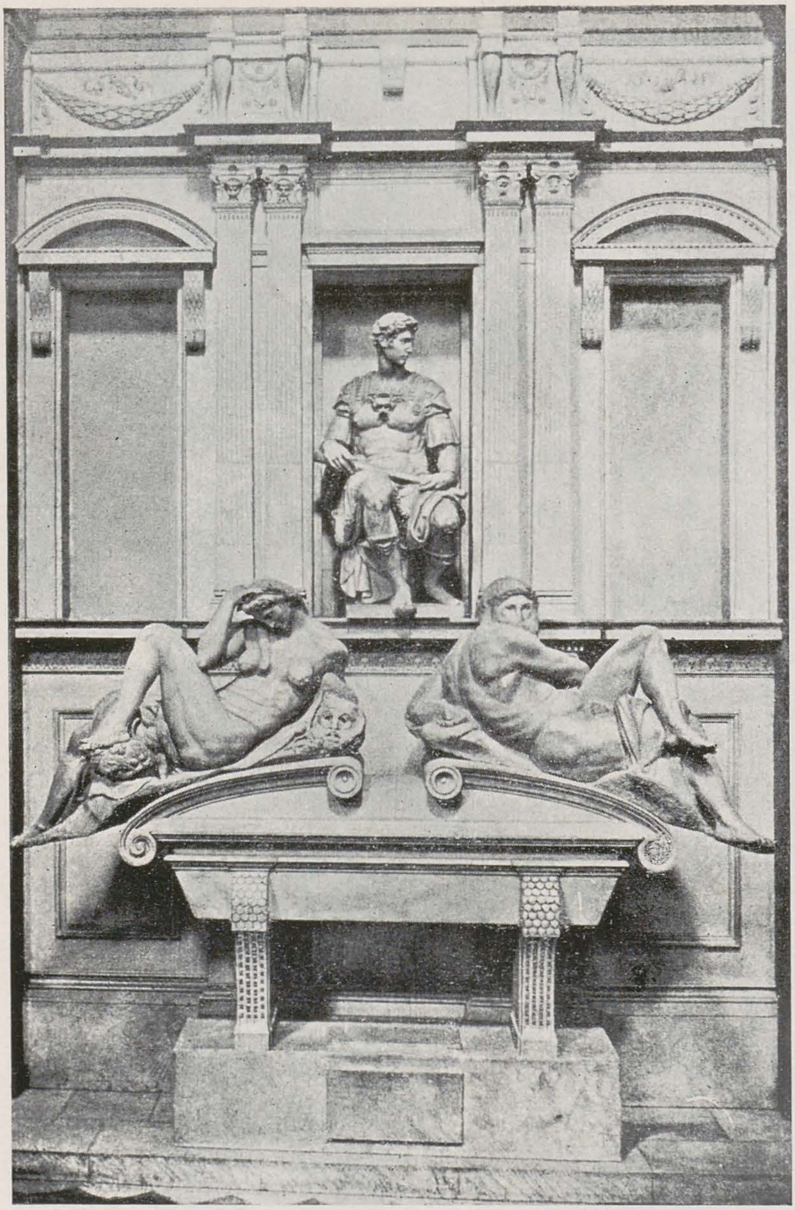
Mormîntul nu a fost însă niciodată realizat după aceste planuri. În urma intrigilor de curte ce se urzeau la Vatican, papa, convins de cei din jurul său că nu e bine să-ți ridici mormîntul în timpul vieții, îl împiedică pe Michelangelo să-și continue creația și, întrucît el insista să-și înfăptuiască proiectul, îl alungă. Atitudinea lui Michelangelo în această împrejurare este una din cele mai semnificative pentru demnitatea care a caracterizat relațiile sale cu atotputernicii vremii: el pleacă imediat la Florența și nu acceptă să se întoarcă, cu toate stăruințele trimișilor papei, pînă ce acesta amenință conducerea Florenței cu represalii oficiale. Lui Michelangelo i se spune: « Ai jucat cu papa un joc cum n-ar fi îndrăznit nici un rege al Franței; nu vrem război cu papa din cauza ta». Totuși Michelangelo nu acceptă să se întîlnească cu Iuliu al II-lea decît cînd acesta, în urma luptelor dintre statele italiene, intră în orașul Bologna, mai aproape de Florența decît Roma. Obligat să rămînă în slujba papei pentru a avea condițiile necesare creației, Michelangelo scria în 1548 nepotului său Leonardo: « L-am servit pe papă, dar am fost silit s-o fac».

În statuia de bronz pe care Iuliu al II-lea i-o comandă apoi pentru a aminti orașului cucerit Bologna stăpînirea papală, Michelangelo caracterizează atît de aspru personalitatea războinică, dominatoare, ținuta trufașă a lui Iuliu al II-lea, încît acesta observă că l-a înfățișat mai degrabă blestemînd poporul decît binecuvîntîndu-l. Rod al unei munci istovitoare, la care s-au adăugat greutățile turnării bronzului, în care Michelangelo nu avea experiență, statuia a fost distrusă cîtiva ani mai tîrziu, în timpul răscoalei orașului împotriva ocupanților.

In anii următori, 1508-1512, Michelangelo realizează una dintre cele mai însemnate opere ale Renașterii italiene, de data aceasta în pictură. E vorba de fresca împodobind plafonul capelei Sixtine de la Vatican.

Comandată de același papă, Iuliu al II—lea, și această operă i-a cerut lui Michelangelo un extraordinar efort și o muncă îndîrjită. El are de învins mari dificultăți de meserie, în primul rînd cele impuse de acoperirea unei suprafețe foarte mari de perete. In patru ani, Michelangelo pictează absolut singur un vast ansamblu compozițional de

Moise



Mormîntul lui Giuliano de Medici

dă viață lui Adam e un om puternic, în culmea maturității sale, exprimînd o extraordinară concentrare a minții. Sfinții, profeții, sibilele, sînt adevărate tipuri umane, de vîrste și cu temperamente diferite, animate de adînci sentimente omenești. Fiecare din ei apare ca un portret veridic, de la impetuosul Ionas și puternicul Ieremia, copleșit de gînduri melancolice, pînă la bătrîna sibilă persică ce-și apropie cartea de ochii slăbiți. Pentru realizarea acestei opere uriașe, Michelangelo a studiat îndelung trecînd de la proiectele compoziționale de ansamblu la studii adîncite ale fiecărui personaj în parte. Nenumăratele desene după nud, care s-au păstrat, arată grija lui Michelangelo pentru prezentarea fiecărui personaj în poziția cea mai justă, astfel încît să se poată urmări încordarea fiecărui mușchi. De la aceste studii el trece la transpunerea lor în frescă, alegînd esențialul și ajungînd astfel la o mare claritate, simplificare și monumentalitate a formelor. Culoarea în acorduri surde contribuie la punerea în valoare a sculpturalității formelor, accentuînd masivitatea construcției arhitectonice a întregei compoziții.

După moartea papei Iuliu al II-lea Michelangelo revine la proiectele sale pentru mormîntul acestuia, cerut de urmași. Mormîntul nu a fost însă niciodată realizat după planurile inițiale; evenimentele politice care se succed îl împiedică pe Michelangelo să se consacre acestei opere, dar grija ei îl apasă însă pînă la sfîrșitul vieții. Papii următori îl copleșesc pe artist cu comenzi destinate propriei lor glorii, în așa fel încît, o dată cu trecerea anilor, proiectul monumentului e mereu micșorat pînă ce ajunge să se reducă la un singur panou, decorat cu cîteva statui executate de alți sculptori după directivele maestrului. Singura lucrare de Michelangelo care amintește măreția primei lui viziuni, este statuia înfățișînd pe Moise, de 2,50 m. înălțime, care domină întreg monumentul. Și aici este vorba de aceeași înaltă concepție a lui Michelangelo despre om, exprimînd idealurile Renașterii italiene culminante. Moise ne apare ca o deplină manifestare a forțelor fizice și spirituale ale omului. Plin de o energie concentrată, așa cum șade într-o poziție avîntată, cu capul sus, întors, el pare a vorbi cu Dumnezeu de la egal la egal.

În acești ani, în opera lui Michelangelo încep să se reflecte din ce în ce mai limpede noile condiții de viață și de creație, care se manifestă în Italia, o dată cu sec. al XVI-lea. După ce se bucurase de strălucirea Florenței în secolul al XV-lea, lui

40 m lungime și 13 m. lățime. Un măreț cadru de arhitectură sugerată în pictură înconjoară nouă compoziții, care apar ca tablouri separate, povestind episoade din vechiul testament de la primele zile ale creației lumii și oamenilor pînă la Noe. De jur împrejurul compozițiilor centrale, diverse personaje biblice formează o largă friză, în care domină chipurile concentrate, gînditoare, ale celor șapte profeți și cinci sibile. Ansamblul este susținut și întregit de un mare număr de alte siluete, copii sau tineri efebi, vînjoși și plini de viață, așezați aparent simetric, cu rol decorativ, în atitudini extrem de variate.

Din toate motivele alese de Michelangelo pentru decorarea capelei Sixtine, ca și din lucrările sale de sculptură, se vede limpede că în centrul interesului său se află omul, cu toată puterea lui de viață și de creație, omul stăpîn al vieții, dar și frămîntat de dramatismul ei. In compozițiile din Capela Sixtină, Dumnezeu Tatăl care creează lumea sau

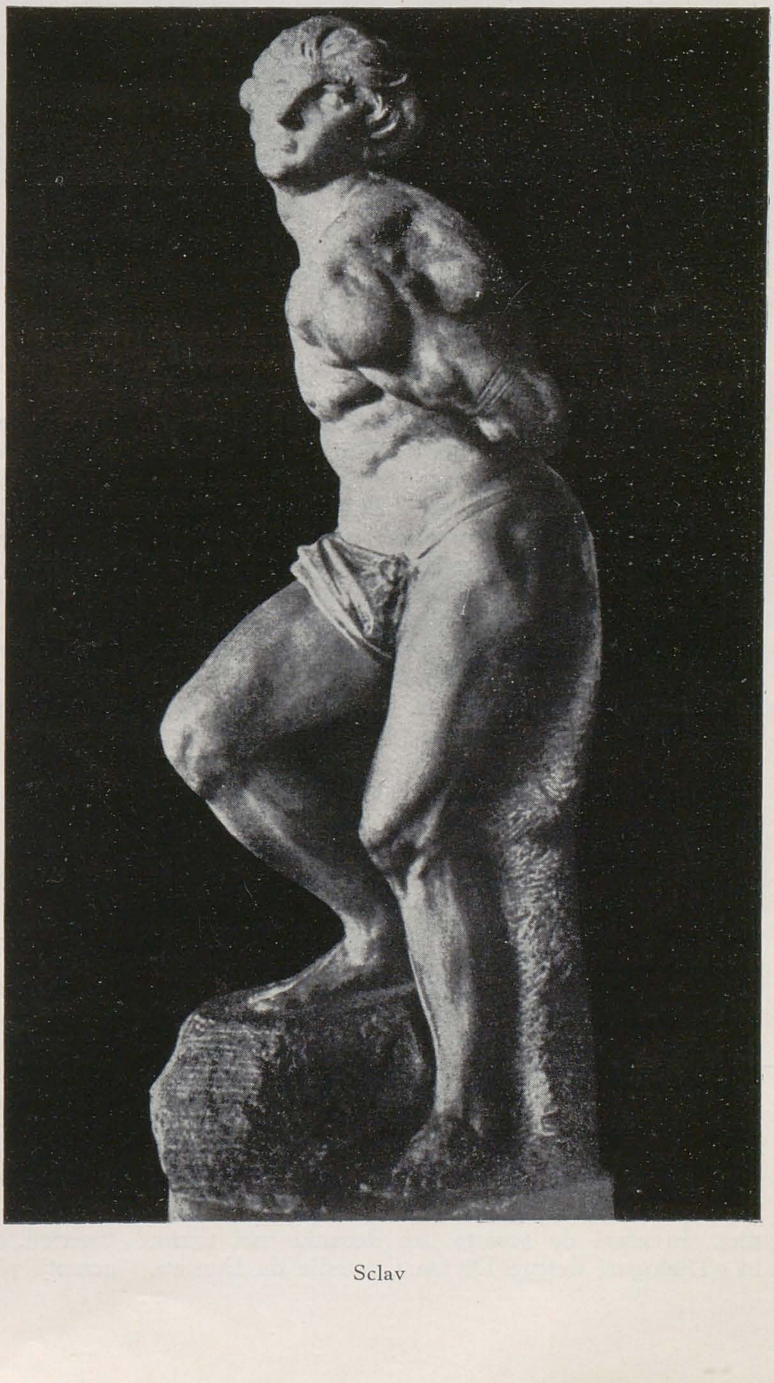
Michelangelo îi e dat să trăiască una din cele mai frămîntate epoci din istoria Italiei, să asiste cu inima îndurerată la decăderea ei. În urma schimbărilor ce se petrec în Europa, Italia încetează în secolul al XVI-lea de a mai fi în fruntea celorlalte state. Importanța ei economică este depășită de alte centre industriale nordice; în urma descoperirilor geografice începute la sfîrșitul secolului al XV-lea, vasele comerciale se răresc în Mediterană, luînd drumul coastelor Oceanului Atlantic, unde înfloresc acum porturi puternice. Feudalitatea recîștigă în Italia teren asupra burgheziei slăbite și întreaga țară devine prada puterilor străine, care-și dispută supremația. Jugul tiranilor locali și al puterii lumești a bisericii catolice apasă cu atît mai greu asupra oamenilor Renașterii cu cît aceștia cunoscuseră o perioadă de relativă democratizare și eliberare spirituală. În toată literatura și arta secolului al XVI-lea se manifestă puternic antagonismul dintre concepțiile progresiste ale Renașterii și arta manieristă, idealizantă, pe care oficialitatea caută s-o impună.

Trăind în epoca acestor necontenite frămîntări, Michelangelo reflectă în opera lui stări sufletești mult mai complexe, mai dramatice, decît înaintașii săi. Ideea luptei îndîrjite, dar neputincioase, în fața forței care o încătușează este exprimată de Michelangelo în cîteva opere realizate în acest an și destinate inițial tot mormîntului lui Iuliu al II-lea. Este vorba de seria sclavilor înlănțuiți, din care Michelangelo a reușit să termine doar doi (astăzi la Luvru), restul rămînînd de-abia indicați în blocuri de piatră.

Cei doi sclavi tineri reprezintă amîndoi stadii ale luptei omului pentru a se elibera, expresii ale unei voințe care nu se lasă înfrîntă decît de moarte. Imaginile sînt simple, legăturile care-i țin abia indicate; atitudinile trupurilor încordate vorbesc însă limpede, exprimînd efortul istovitor, dar tenace. În lucrările ulterioare, apare și mai clar marea diferență dintre arta lui Michelangelo și cea a marilor săi contemporani. Leonardo — mort în 1519 — sau Rafael — mort în 1520 — nu apucaseră să vadă pămîntul Italiei invadat de armatele străine, Roma pustiită, prădată în 1527 de soldații germani și spanioli, Florența asediată de aceleași armate, aliate cu forțele pontificale, pierzîndu-și libertatea în 1530. Și în această ocazie Michelangelo se dovedește unul din eroii tipici ai epocii sale. După cum spune Engels în considerațiile asupra Renașterii, « faptul deosebit de caracteristic pentru oamenii acelor timpuri, este că aproape toți trăiesc în mijlocul frămîntării timpului lor, iau parte activă la lupta practică, iau atitudine și luptă într-o tabără sau alta, unii cu pana și cuvîntul, alții cu sabia, iar alții cu una și cu alta. De aci, acea plenitudine și tărie de caracter care face din ei oameni întregi ». (K. Marx și F. Engels despre artă și literatură, Ed. pt. Lit. politică 1953, pag. 217).

În timpul asediului Florenței de către armatele spaniole și cele papale în 1529, Michelangelo e numit guvernator general al fortificațiilor. El organizează apărarea orașului, stabilindu-și centrul pe colina San Miniato și face inspecții la Pisa, Livorno, Arezzo. Plasează mașini de război pe înălțimi și, atunci cînd are loc un bombardament al dușmanilor, salvează campanilele de pe San Miniato, căptușindu-le pe dinafară cu saltele și baloturi de lînă.

După capitularea Florenței, Michelangelo, deznădăjuind de soarta patriei sale, este menajat de papa Clement al VII-lea spre a termina operele de artă începute pentru acesta. Provenit din familia Medici, ai cărei membri transformaseră adminis-



Sclav

Cupola Sf. Petru

trația democratică a bunicilor lor într-o neînduplecată tiranie, papa Clement al VII-lea comandase lui Michelangelo ridicarea mormintelor rudelor sale în sacristia din biserica San Lorenzo din Florența. În acele vremuri de neîncetate schimbări, Michelangelo nu izbutește să realizeze însă decît mormintele lui Giuliano și Lorenzo, doi tineri cavaleri, unul tipul omului de acțiune, cu capul ridicat, privirea curajoasă, pe punctul de a se scula de pe scaun, celălalt gînditor, întruchipînd meditația, cu capul plecat și fruntea umbrită de cască, cu întreg corpul într-o poziție relaxată. Deasupra fiecăruia dintre sarcofagii se află cîte două statui alegorice: noaptea și ziua, asfințitul și aurora, reprezentate ca de obicei de Michelangelo prin trupuri omenești, în poziții și cu gesturi diferite. Aceste statui, lucrate în perioada următoare înăbușirii luptei de eliberare a Florenței, exprimă toată durerea artistului, pe care o mărturisea el însuși. Un poet al timpului scrisese despre « Noaptea » cîteva versuri ușoare în care, spunînd că această sculptură în piatră are aparența vieții, termina cu cuvintele: « Dacă nu crezi, trezește-o, îți va vorbi ». La aceasta Michelangelo răspunde printr-o poezie, în care vorbește în numele nopții: « Somnul îmi este scump, mai bine îmi pare să fiu de piatră atît timp cît dăinuie crima și rușinea. Să nu văd, să nu aud, este pentru mine o mare fericire, de aceea nu mă trezi, vorbește încet ».

Puternicele convingeri democratice ale lui Michelangelo apar limpede și în alte poezii ale sale, în care se ridică cu vehemență împotiva tiraniei. În afară de aceasta, un deceniu mai tîrziu, în « Dialoguri despre Divina Comedie de Dante », un prieten al lui Michelangelo, Donato Gianotti, relatează cuvintele în care maestrul, mare cunoscător al operei lui Dante, explicînd pasajele referitoare la părerile lui Dante despre Cezar și despre Brutus care-l ucisese, își exprima ura împotriva nedreptății și a tiraniei. Pentru autorul acestei scrieri, Michelangelo sculptează bustul lui Brutus, în care se vede, ca și în textul amintit, aprecierea artistului față de luptătorul pentru libertate.

Ultimele două decenii ale vieții sale, Michelangelo le trăiește la Roma. În 1541, el termină pictarea peretelui din fund al Capelei Sixtine, pe care reprezintă « Judecata de apoi ». Și aici Michelangelo își exprimă idealul unei umanități eroice, reprezentînd toate elementele subiectului prin imaginile viguroase, monumetale, ale corpului omenesc. În centrul compoziției, Isus, judecătorul implacabil, are statura unui atlet; în jurul lui stau sfinții și îngerii, iar ființele omenești care se trezesc la viață pentru a-și primi dreapta răsplată a faptelor se ridică spre cer sau se prăbușesc în infern, grupate în atitudini de o infinită diversitate și expresivitate, pline de un adînc dramatism. Fiecare mișcare dă impresia realității, prezintă viața în desfășurarea ei dinamică, iar formele puternice sînt reliefate cu acea neîntrecută sculpturalitate, proprie operelor lui Michelangelo.

Realizată într-o vreme în care persecuțiile bisericii catolice împotriva gîndirii libere începeau să se manifeste deschis, prin activitatea călugărilor iezuiți, prin organizarea închiziției, etc., «Judecata de apoi» este primită cu ostilitate de mai marii bisericii. Maestrul de ceremonie al papei consideră această pictură, care conținea atîtea nuduri, de o

libertate de gîndire inadmisibilă, bună pentru o sală de baie. Alții propun să se distrugă fresca, acuzîndu-l pe Michelangelo de aderare la protestantism. Astfel de conflicte vor fi din ce în ce mai numeroase în a doua jumătate a secolului al XVI-lea: în 1573 Veronese va fi de asemenea chemat în fața tribunalului inchiziției din pricina interpretării laice a unor subiecte religioase.

Puternicul dramatism caracteristic creației tîrzii a maestrului se manifestă și în frescele din capela Paulină, două compoziții reprezentînd conversiunea Sf. Paul și martiriul Sf. Petre, ultimele opere de pictură, terminate de Michelangelo în 1550.

Desen

În ultima perioadă a vieții, Michelangelo este preocupat mai ales de lucrări de arhitectură, concepînd diverse proiecte. El preia lucrările de construcție ale bisericii Sf. Petru din Roma, transformă și simplifică planul înaintașilor săi, obținînd, o dată cu o mai mare monumentalitate a volumelor, și o grăbire simțitoare a execuției și reducerea fondurilor necesare pentru aceasta. Așa cum a conceput-o Michelangelo, biserica, de dimensiuni uriașe, dă o impresie foarte unitară, echilibrată, raportul proporțiilor punînd în valoare cupola înălțată. Regăsim aspectul de atunci al fațadei bisericii Sf. Petru pe o frescă din biblioteca Vaticanului, aspect astăzi în cea mai mare parte schimbat de adăugirile ulterioare de colonade, care-i dau azi un efect somptuos, dar mult mai teatral.

Aceeași viziune grandioasă de ansamblu se recunoaște în sistematizarea pieței Capitoliului din Roma, valoroasă realizare urbanistică ce va rămîne ca prototip, imitat și în secolul următor.

Activ pînă în ultimele zile ale vieții, Michelangelo s-a stins în 1564, la 89 de ani, cu dorința ca trupul să-i fie dus în Florența lui dragă.

Opera lui Michelangelo, de excepțională valoare, reprezintă încununarea uneia din cele mai mărețe epoci de înflorire din istoria artelor. Prin încrederea în forțele omului, în valoarea și frumusețea vieții, exprimată în fiecare din lucrările sale, Michelangelo ne apare ca unul dintre cei mai de seamă apărători ai principiilor umaniste ale Renașterii într-o epocă de întețire a ofensivei clericale împotriva acestei mari mișcări progresiste. Prin acest înțeles profund valabil, ca și prin desăvîrșirea realizării artistice, creația lui Michelangelo este și astăzi, după atîtea secole, aproape de sufletul omului vremurilor noastre, păstrîndu-și nealterată întreaga-i măreție și splendoare.

A. BALTAZAR

CU PRILEJUL COMEMORĂRII A 75 DE ANI DE LA NAȘTERE

PETRU COMARNESCU

La 26 februarie 1955 s-au împlinit șapte zeci și cinci de ani de cînd — într-o căsuță modestă din cartierul așezat în preajma străzii Armenești — s-a născut pictorul și criticul de artă A. Baltazar. Copilăria și-a petrecut-o în acest cartier, a cărui atmosferă va ști să o evoce cu mult adevăr în o serie întreagă de lucrări mai tîrziu.

După ce-și termină în particular liceul, trebuind să se întrețină singur, Baltazar intră la Școala de Belle-Arte, pe care o urmează, ca bursier prin concurs, între 1896 și 1901. S-a impus încă din școală ca un tînăr neobișnuit de înzestrat, mereu frămîntat de viile și subtilele probleme ale artei. Fire gînditoare și sensibilă, energic și visător totodată, temperament înflăcărat, A. Baltazar a fost neobosit în apriga și multilaterala sa activitate. O mare putere de muncă, susținută firește de focul lăuntric al creației și de dorul de cunoaștere, face ca acest tînăr artist, care a murit înainte de a împlini treizeci de ani, să-și formeze o cultură destul de vastă, să-și maturizeze mai repede gîndirea și să lase o operă picturală care cuprinde nu numai ecourile unor căutări interesante, ale unor probleme în parte valabile și astăzi, dar și o seamă de realizări artistice care fac parte din patrimoniul creației noastre.

Se manifestă plin de încredere și stăruință atît ca pictor și ca scriitor. În cadrul picturii sale, Baltazar caută și, în parte, rezolvă o seamă de probleme privind compoziția istorică și cea inspirată de folclor, cultivă portretul, pictura de gen și peisajul, mai ales peisajul orășenesc, priveliștile unor anumite cartiere bucureștene, străduindu-se totodată să deschidă căile unei arte decorative specific romînești, inspirîndu-se din arta populară și cea religioasă. În studiile și articolele sale el nu se mulțumește să comenteze diferite expoziții, ci ridică probleme de stil și de tehnică, se străduiește să-și adune multe cunoștințe spre a-și forma o concepție proprie, cercetează și valorifică vechile monumente de artă populară și religioasă ale țării.

Și toate acestea doar în cei cinci sau șase ani, cît i-a fost dat să activeze temeinic. Începînd din 1903 și pînă spre sfîrșitul anului 1909 (moare datorită unui fulgerător atac de cord în noaptea de 26 septembrie 1909), expune an de an la « Tinerimea Artistică », iar în ianuarie 1907 își are la Ateneul Romîn o mare expoziție personală, în care prezintă o sută douăzeci și șase de lucrări de diferite genuri. Sub propriul său nume sau sub pseudonimele de Ioan Groza și Spiridon Antonescu publică în ziarul « Voința Națională » și în revistele « Viața Romînească » și « Convorbiri Literare » cronici, studii, articole, iar în « Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice » trei însemnate studii, rod al cercetărilor personale asupra frescelor de la Hurezi și de la Colțea și asupra decorațiunilor din paraclisul metropolitan de la București.

Baltazar a lăsat aproape trei sute de lucrări. Cîteva uleiuri mai importante și numeroase guașe, desene și releveuri după frescele bisericilor cercetate de dînsul se află în colecțiile Statului. Majoritatea picturilor în ulei sînt în colecții particulare din țară și străinătate. Unele au dispărut în vremurile de bejenie și din pricina bombardamentelor. La Expoziția retrospectivă din 1936, organizată de Pinacoteca Municipiului București, au fost expuse cincizeci și șapte de lucrări în ulei și două sute optsprezece desene. Cu acest prilej, a fost reactualizată, chiar dacă nu în cele mai bune condițiuni, însemnătatea personalității și operei artistului, dar ceea ce s-a scris atunci în revista « București », scoasă de Muzeul și Pinacoteca Municipiului București, nu a constituit o valorificare cu adevărat critică, întemeiată pe criterii științifice.

* * *

După cum am arătat, pictorul a cultivat mai multe genuri, dintre cele mai însemnate și mai dificile ale picturii, iar în cadrul acestora tehnicile și modalitățile de expresie sînt deosebit de variate. În cele mai de seamă opere ale sale el se dovedește un pictor realist, plin de vigoare și pătrundere. Există însă și lucrări ale lui Baltazar care se îndepărtează de viață și de adevăr din cauză că în ele precumpănesc preocupările formale, fie de ordin coloristic, fie pe linia obținerii

Autoportret — *ulei*

unui ritm decorativ primitivist, inspirat din vechile fresce religioase.

Vom cerceta opera reprezentativă a lui Apcar Baltazar începînd cu portretele, picturile de gen şi priveliştile urbane, pentru a trece apoi la marile compoziţii inspirate de istorie şi folclor. Remarcabil este portretul în mărime naturală al tatălui, *Portretul lui Gaspar Baltazar* (colecţia Ion Baltazar), lucrare prezentată la expoziţia din 1907. În tabloul lucrat mai tot în negru pe negru, bătrînul este înfăţişat cu mîinile la spate şi cu priviri îngîndurate. Chipul interiorizat, cu ochii puţin obosiţi, este în contrast cu ţinuta energică a trupului. Este portretul unui om care a muncit din greu şi nu a huzurit în viaţă. În afară de chipul albicios şi de albul gulerului şi al cămăşii, restul figurii este pictat în negru, ca şi fondul tabloului, acesta cu unele reflexe roşietice. Lucrarea aceasta atît de sobră are forţă şi spiritualitate, iar chipul cu fruntea largă, cu sprîncene stufoase şi obrajii scofîlciţi, este modelat cu iscusinţă. Modelajul surtucului, care lasă să se vadă jiletca ce are falduri largi, după moda vremii, este obţinut prin orînduirea variată a unei dense paste negre peste fondul, negricios şi el.

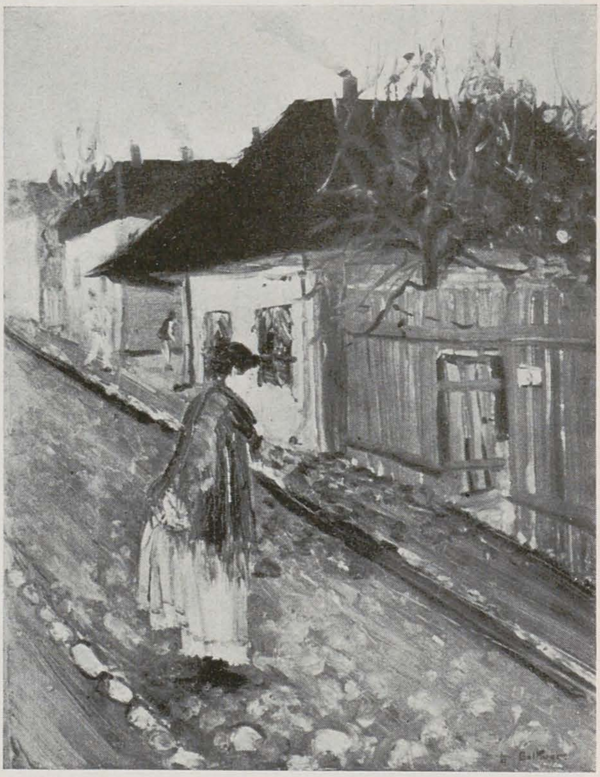
Şi *Autoportretul*, din aceeaşi colecţie, este o lucrare de maturitate artistică, pictorul înfăţişîndu-se aşa cum era el, frămîntat de gînduri şi năzuinţi, foarte interiorizat şi visător, cu o demnitate şi mîndrie ce se văd şi din ţinuta-i sobră. Ochii de tăciune au profunzime de om meditativ, pe care sprîncenele îmbinate o vădesc mai deplin, cerîndu-ţi parcă să pătrunzi tîlcul privirii plină de căutări, să te întrebi ce-l frămîntă pe omul acesta, calm doar la suprafaţă. O bunătate şi o omenie, pătrunsă de simţămîntul răspunderii, se vădesc şi din priviri, şi din întregul aer al chipului, cu păr bogat, cu buze senzuale, încadrate de mustăţi şi de o barbă neagră mătăsoasă, sub care se simt bărbia energică şi maxilarul puternic. Obrajii, puţin traşi, sînt modelaţi cu gingăşie, ca şi urechea, iar carnaţia alb trandafirie adaugă o notă de puritate şi delicateţe. Este vădit portretul unui om care cugetă şi simte intens, al unui om care meditează asupra menirii sale în viaţă, străduindu-se să cunoască şi să înfăptuiască.

Bunica este înfăţişată în mai multe tablouri. Acela din colecţia lui Ion Baltazar, fratele pictorului, care i-a păstrat cu atîta pietate operele, ne-o arată bătrînă de tot (a trăit o sută zece ani), cu obrajii căzuţi, lividă, dar încă în stare să lucreze. Capul legat cu un bariş şi-l ţine aplecat, dar nu de povara anilor, ci din pricină că toarce. Portretul îi înfăţişează numai bustul, deci caierul nu se vede, dar ea ţine în gură un fir de lînă. Bătrîna nu este evocată dulceag şi nici măcar patetic, ci cu o mare sobrietate, concentrată asupra lucrului ei.

Pictorul şi-a înfăţişat în portretul denumit *Circaziana* pe o nepoată, o frumuseţe robustă, plină de mîndrie şi sănătate, cu trăsături accentuate şi viguroase, cu ochi mari, sprîncene groase şi ridicate în mijlocul arcuirii lor ca nişte acolade orizontale. Părul bogat îi încadrează întreaga faţă printr-o pieptănătură tipică ţării de obîrşie. La Expoziţia retrospectivă din 1936, am putut de asemenea vedea o seamă de tipuri, cu care pictorul ajunge la pictura de gen (*Invăţătorul*, *Păsărarul*, *Pui de oltean*, *Acalmie*, *Colomba*, astăzi dispărute sau aflate în unele colecţii particulare, necunoscute nouă). Dacă tipuri de la ţară a făcut puţine şi ţăranii l-au interesat mai mult în compoziţiile istorice şi folclorice sau în compoziţii mai mult decorative, ori cu caracter alegoric (*Durus Arator*, *Semănătorul*, *Odihna*, astăzi dispărute), în schimb un loc important în opera sa îl ocupă descrierea unor tipuri şi scene din cartierele periferice ale Capitalei, faimoasa mahala, atît de dispreţuită în vremea lui, cînd cultura oficială preţuia doar pe moşieri şi burghezi. Mahalaua avea desigur multe aspecte criticabile şi Caragiale ni le-a dezvăluit, o dată cu critica şi satirizarea claselor dominante, pe care unii oameni de la mahala, din rîndurile micii burghezii, căutau să le imite. Dar în acelaşi timp, mahalaua era şi locul unde trăiau atîţia oameni de treabă, oameni umili, sau dimpotrivă, vajnici; era un izvor de energie şi viaţă sobră, cinstită. Baltazar va şti să ne înfăţişeze amîndouă aspectele ei, cel pozitiv şi cel negativ.

Portretul lui Gaspar Baltazar — *ulei*

Tăria de caracter şi viaţa sobră a oamenilor din cartierele periferice apar la Baltazar în portretele de familie şi în diferitele tipuri pe care le evocă, la muncă sau apărînd pe străzile rău pietruite şi cu căsuţe umile, străjuite de o bogată vegetaţie, care creştea nestingherită pe atunci.



Pîn-la madam Popescu — *ulei*

Latura de satirizare a mahalalei apare mai ales întrupată în două personaje numite cu tîlc Ioneasca și Popeasca. O vedem pe *Ioneasca cu cățelul* în preajma casei ei, într-un peisaj în care predomină cenușiul. Ioneasca este ușor ridiculizată pentru ifosele ei de cucoană care imită protipendada, aici satira pictorului avînd afinități, conștient sau spontan, cu satira caragialescă. Altă dată, o vedem în grădină, îngrijindu-și răsadurile (*Ioneasca în grădină*).

Priveliștea mahalalei se configurează și mai caracteristic în tabloul *Pîn-la Madam Popescu* (colecția O. Zambaccian), unde o vedem pe madam Ionescu traversînd strada. Are un șal de culoare închisă, peste rochia cu « turnură », care bate într-un roz liliachiu. În fața « lui madam » Ionescu, care se duce la madam Popescu, se înșiră patru căsuțe în tonalitățile unui asfințit de toamnă, albe cu reflexe în roz, albastru, cenușiu, iar, chiar în dreptul ei, vedem, lîngă casa unde se duce, niște uluce roșii, realizate de pictor prin largi și viguroase trăsături de penel. Peisajul mahalalei are aici și alte detalii caracteristice, în afară de căsuțe la stradă, cu mușcate în fereastră și cu uluce înalte: pietre colțuroase, cenușii, bruma de trotuar, cu cîteva frunze ruginii, căzute de curînd, copaci desfrunziți, profilați pe cerul șters, care face ca ulicioara și căsuțele ei să vibreze mai viu. Mai în fund, în perspectiva uliței, se zăresc un oltean cu cobilița și un băiețaș.

În astfel de lucrări, unele de un verde puternic îmbinat cu un galben roșiatic, altele cu liliachiuri și reflexe de vișină putredă peste cafeniul și cenușiul sobru, se înfiripă o atmosferă nespus de sugestivă. Ele îl apropie pe Baltazar de Luchian prin căldura coloritului, prin lirismul poetic, prin alegerea unor colțuri caracteristice dintr-o priveliște, colțuri cărora le dă mai multă viață datorită prezenței unor personaje tipice locului, ca și datorită îmbinării de tonalități vii, redate cînd prin tușe aproape imperceptibile, cînd prin viguroase pensulații.

În funcție de subiectele tratate și de atmosfera evocată, armoniile lui Baltazar sînt cînd sobre și interiorizate, cînd pline de vervă și exuberanță, dînd viață fiecărui colțișor din tablou. Pictorul știe să folosească cu iscusință materia picturală, dar dacă în priveliștile de la mahala el caută să ajungă cu ajutorul ei la înfățișări realiste, în alte lucrări pictorul trece la virtuozități coloristice, în care materia nu-și mai slujește temeinic conținutul pe care trebuie să-l exprime. Într-un tablou ca *Femeia în alb* (colecția D. Spitzer), pictat în armonii de alb pe alb, înfățișînd o femeie în plin soare, este evident că interesul pictorului s-a îndreptat în primul rînd spre rezolvarea unor probleme pur formale de lumină și culoare, ceea ce face ca lucrarea să pară mai mult un studiu, o eboșă.

Revenind la tematica mahalalei, printre lucrările satirice ale ei este și tabloul *Muza mahalalei* (colecția D. Spitzer), apropiat ca tonalități și ca spirit de tabloul de gen *Pîn-la Madam Popescu.* Muza mahalalei pare a fi tot « madam » Ionescu, dacă nu chiar madam Popescu, și titlul ironic al tabloului ne sugerează că eroina trebuie să fi fost mare cîrcotașă, învîrtind pe degete pe mulți din preajma sa. O vedem în fața ulucelor casei, stînd țanțoșă, cu un șal pe umeri, într-o atmosferă de toamnă, căci pe jos s-a înfiripat un covor de frunze, cu reflexe roșiatice, proaspăt căzute din pomul de lîngă căsuța pricăjită. Și în tabloul intitulat *In poartă* (colecția D. Spitzer) apare o femeie cu

Muza mahalalei — *ulei*

La Sîrbi — *ulei*

un braț în șold, cu pieptănătură cu coc, dar ținuta ei vie, privirea pătrunzătoare a ochilor cu sclipiri de diamant negru, buzele strînse ne arată că femeia a petrecut pînă la poartă pe cineva drag și acum continuă să-l petreacă cu gîndul. Tonalitățile cenușii-albăstrii ale rochiei, sclipirile ochilor și buzele senzuale se îmbină cu ușoara melancolie a întregii atmosfere.

Studii de psihologie feminină sînt mai ales cele cinci capete de femei, aduse laolaltă în tabloul cunoscut sub numele de *Haimanalele* (Galeria Națională) și care nu poate fi adevăratul titlu, deoarece femeile acelea bine nutrite, cu fețe puhave și deloc fericite, pieptănate cu coc și înfășurate la gît cu fulare albe, galbene, albastre nu par deloc niște vagabonde, ci niște ființe decăzute.

Pictura de gen al lui Baltazar se îndrepta, după cum se vede, atît spre valorile pozitive ale vieții, cît și spre aspectele ei negative, pe care le critică, le satirizează.

Dintre peisaje, întru totul remarcabil este peisajul *Colț de grădină* (colecția D. Spitzer), unde ni se înfățișează în plină vară curtea și căsuța în care a trăit artistul. Și aici o bogată gamă de culori vii, fericit armonizate — verdeața pomilor subțiratici, coloritul zarnacadelelor, nalbelor și garoafelor ce răsar din iarbă — cîntă veselia verii și a naturii, pe fondul sclipitor de alb al pereților căsuței. Aici, Baltazar a reușit să redea acel firesc expresiv, pe care-l socotea, în criticile sale, calitatea de căpetenie a lui Grigorescu și Luchian.

Multă atmosferă tipică verii are o altă lucrare, înfățișînd încă un aspect al periferiei, dar aproape în plin cîmp, căci ne aflăm în preajma ultimelor căsuțe ale orașului, unde locuiesc « sîrbii », cultivatori de zarzavaturi. E vorba de compoziția *La sîrbi* (expusă în 1909 la Tinerimea Artistică, acum în Muzeul Zambaccian). Este una dintre cele mai vii și strălucitoare lucrări ale lui Baltazar, în care un grup de cinci femei, precedate de o fetiță și avînd în urma lor un prichindel de fată, se îndreaptă din cîmp spre ulicioara strîmtă dintre două case aproape de țară. Întregul tablou încîntă prin vioiciunea și frăgezimea atmosferii sărbătorești. Cîmpul verde-gălbui, căci nu există șosea, florile ce se ridică peste zaplazurile albicioase, cenușii, cafenii, cu transparență de acuarelă și mai ales veșmintele femeilor, bluze roșii și verzi, fuste albastre și altele de culoarea pucioasei, tulpanele vișinii, negre și portocalii — portul este vădit nu al unor țărani, ci al unor tîrgoveți — toate se armonizează și strălucesc ca smalțul. Compoziția are totuși aspectul de schiță, din lipsa unei adînciri mai concrete a personajelor, din pricina nerespectării proporțiilor dintre elementele componente, din pricina poziției cam statice, oarecum decorative, a grupului de femei, a cărui mișcare este mai mult indicată decît reală. Se vede și aici că artistul nu a avut răgazul de a ajunge la o stăpînire mai deplină a mijloacelor sale.

* * *

Trecem acum la compozițiile istorice și la acelea decorative inspirate de folclor și de arta religioasă, prin care Baltazar căuta să ajungă la un stil specific romînesc. Dintre compozițiile istorice, cea mai însemnată lucrare, din nefericire nu pe de-a-ntregul terminată, este *Capul lui Moțoc vrem* ! (Galeria Națională), inspirată de nuvela lui C. Negruzzi « Alexandru Lăpușneanu ». Pictorul a ales momentul cînd vornicul Moțoc, care prădase poporul și

Haimanalele — *ulei*

trădase pe domnitor, milogindu-i apoi iertarea, este adus de către armaş şi căpitanul de lefegii în faţa norodului, care-i ceruse capul. Lăpuşneanu ascultase cererea norodului revoltat şi dornic de dreptate. Episodul înfăţişat de Baltazar se petrece la una din porţile curţii domneşti şi armaşul, aflat alături de căpitanul de lefegii, care îl ţine strîns de mînă pe hainul boier, strigă, arătînd cu braţul spre palatul unde se află domnitorul: « Iată cum plăteşte Alexandru Vodă la cei ce pradă ţara! »

Compoziţia aceasta de mari proporţii descrie cu mijloace realiste un moment de mare dramatism, care oglindeşte ce s-a petrecut mai înainte şi sugerează ce va urma. Acţiunea aleasă în momentul ei culminant este astfel mai grăitoare decît dacă s-ar fi arătat prologul sau epilogul soartei lui Moţoc.

Chipurile oamenilor din mulţime nu au fost însă terminate, astfel că vedem mai mult o mişcare generală, o vie gesticulaţie, braţe ridicate şi arme întinse. Coloritul portocaliu, cenuşiu, castaniu, în care sînt înfăţişaţi cei din mulţime cîştigă pe fondul alb al zidului, în urma căruia se profilează nişte case cu un cat şi pridvoare, avînd un acoperiş roz-albastru. În primul plan, vedem pe armaşul în contăş albastru şi cu căciulă albă, care-şi ţine ridicat braţul, pe căpitanul de lefegii şi pe însuşi Moţoc, toţi trei aflaţi pe treptele verzui ale porţii, înscriindu-se într-un triunghi compoziţional, în timp ce un al doilea triunghi puţin înclinat, în planul al doilea, este alcătuit de talazul norodului. Moţoc poartă o dulamă verde cu flori galbene şi cu blană pe de margini, peste cămaşa galbenă, şi este arătat ca un bărbat trupeş şi cu faţă vicleană, care acum se zbate în ghiarele morţii. Baza triunghiului din faţă o formează ţăranul din colţul drept al tabloului, ţăranul din faţa treptelor şi tîrgoveţul vecin, cu toţii în atitudini încordate, aproape fioroase, aici compoziţia avînd elemente naturaliste, nepotrivite cu ansamblul realist.

Între cele două forţe în conflict, vornicul impilator şi norodul, care « într-o clipală », cum zice Negruzzi, îl va face bucăţi, armaşul are rolul de mijlocitor, căci el ţine legătura între domnitor şi popor, aducînd din mîinile domnului în mîinile poporului însetat de dreptate pe vornic şi de aceea, în compoziţie, armaşul apare ca o figură predominantă, iar gestul său, îndreptat spre palat, arată că voia domnului este — în cazul acesta — tot una cu voia norodului.

Dramatismul compoziţiei şi tîlcul ei social ne duc cu gîndul la o lucrare de o factură mai clasică, mai realistă, dar şi ea din nefericire neterminată, compoziţia lui Theodor Aman înfăţişînd pe boierii surprinşi la un ospăţ de către oştenii lui Ţepeş. Probabil că dacă Baltazar ar fi apucat să-şi termine compoziţia, el ar fi adîncit mai temeinic psihologia personajelor şi ar fi finisat unele porţiuni abia schiţate (braţele lui Moţoc, chipurile oamenilor din norod, etc.)

Această lucrare de frunte în opera lui Baltazar nu are golurile de compoziţie, spaţiile moarte din altă compoziţie a sa, inspirată, tot de epica lui Negruzzi, *Luminărică* (colecţia I. B.), lucrare mai veche (1906), în care se simte înrîurirea lui G. D. Mirea, profesorul de la Şcoala de Belle Arte, ale cărui compoziţii inspirate de legenda Vîrfului cu Dor păcătuiesc tocmai prin spaţii vagi şi prin goluri.

De compozițiile istorice se leagă și alte lucrări ale lui Baltazar, ale cărui desene înfățișînd pe Ștefan cel Mare, pe Mihai Viteazul și Sinan Pașa, pe Despina Doamna, ne arată intențiile sale de a-și dezvolta creația și în această direcție.

Dacă în astfel de lucrări tratarea este realistă, plină de veridic și are forța adevărului vieții, în alte lucrări, inspirate de frescele bizantine, Baltazar rămîne la imagini hieratice, decorative, neîndeajuns de concrete, cum este cazul compoziției *Domnițe bizantine* (colecția D. Spitzer) și al portretului *Domnița Ruxandra* (colecția Vlaicu Bîrna). In prima compoziție, chipurile celor două domnițe, profilate în fața treptelor unui palat, par coborîte dintr-un basm. Lucrarea are strălucire, dar fără substanțialitatea necesară, fără viața unor ființe reale. Aceeași concepție greșită apare și în lucrarea *Domnița Ruxandra*, unde, pe linia frescelor bizantine, ni se redă chipul, lucrat într-o pastă subțire și transparentă, al fiicei lui Petru Rareș, soție a Lăpușneanului. Chipul de o impresionantă paloare și de nemăsurată tristețe ar fi emoționat și mai mult, dacă pictorul l-ar fi tratat realist.

De această idealizare într-un stil convențional suferă și alte compoziții stilizate, ca tripticul *Sf. Gheorghe* și compoziția *Isus plîngînd cetățile*.

Dacă în pictura de șevalet, o parte din compozițiì s-au îndreptat, datorită unei concepții greșite, spre astfel de idealizări hieratice, în schimb, în arta decorativă propriu-zisă, în panourile menite să împodobească instituțiile sau unele locuințe, în proiectele pentru vitralii, ulcioare, plosce, cortine de teatru, timbre, etc. Baltazar a dovedit o concepție mai vie, mai organică, mai adecvată țelului respectivelor opere. În acestea el s-a inspirat mai ales de la motivele obiectelor de artă populară, ca și din poveștile folclorului nostru și aici stilizarea este mai legată de realitate, de imaginația realistă a poporului, de motivele decorative pe care le transpune. Cocoșii din proiectele pentru vitralii sau scenele cu Făt Frumos și Ileana Cosînzeana sau cu fuga Smeului sau cu Păcală, întipărite pe

Capul lui Moțoc vrem ! — *ulei*

suprafețele ulcioarelor de o formă desăvîrșită, sînt pline de mișcare și ritm, au viață. Pictorul n-a nesocotit nici ilustrarea cărților, împodobind cu imagini realiste, de pildă, volumul lui Emil Gîrleanu, « Cea dintîi durere» (Minerva, 1907).

Preocupările decorative ale lui Baltazar au mers pînă și la alcătuirea unor rame înadins făcute pentru diferitele tablouri, deobicei aurite și avînd în relief unele leitmotive ale operei respective (*Lumînărică*, *Oștean din vremea lui Ștefan cel Mare*, *La sîrbi*, au în relief fie lumînări aprinse, fie bourul și halebarda, fie flori, iar pentru *Domnița Ruxandra* el a alcătuit o ramă ca o arcadă bizantină).

*
* *

Un studiu mai amănunțit ar merita și comentariile lui despre arta populară și religioasă sau despre arta picturii, cuprinse în cronicile artistice și în studiile privitoare la arta decorativă, în care se străduiește să definească elementele stilului specific național. Amintim că, cercetînd arta populară și cea religioasă a țării noastre, Baltazar a adîncit și artele popoarelor cu care ne înrudim pe tărîmul artistic și social. El s-a documentat temeinic asupra artei armenești, georgiene, persane și nu numai asupra artei bizantine, care-și are izvoarele și în arta orientală. El a știut să prețuiască originalitatea fiecărei arte populare, să discearnă din înrîuririle reciproce ale artelor diferitelor popoare ceea ce la un popor devine mai frecvent, mai caracteristic, mai propriu; a știut să deslușească elementele complexe care intră în sinteza unei arte populare și noul care se obține prin această sinteză. Cînd a apărut în Franța ediția a doua a unei cărți care dovedea neînțelegere față de artele caucaziene, față de originalitatea și deosebita lor valoare — e vorba de lucrarea lui I. Mourier « L'Art au Caucase»— Baltazar a combătut aceste păreri greșite, subliniind dimpotrivă originalitatea artei armene și georgiene (în « Viața Romînească», IV, 7, 1909), iar cu un an înainte arătase cîte elemente are în comun arta noastră națională, mai ales în cusături, cu artele rusă, finlandeză, bulgară și albaneză (în « Convorbiri literare», mai 1908).

Bizuindu-se pe arta poporului, Baltazar urmărea crearea unei arte decorative de un stil specific romînesc (Studiul « Spre un stil romînesc», « Viața romînească», noiembrie 1908). Cultura sa destul de bogată, gustul ales, imaginația legată de realitățile patriei, toate acestea l-ar fi dus departe pe aceste căi, dacă nu i s-ar fi curmat așa de timpuriu firul vieții. Ele i-ar fi limpezit desigur și creația sa picturală, care vădește și unele idei confuze.

În calitate de critic de artă, A. Baltazar a susținut necesitatea respectării naturii, în ceea ce are ea caracteristic ca formă și colorit, pledînd prin urmare, pentru realism și combătînd naturalismul. (« Alegi motivul, îl modifici așa cum te sfătuiește gustul tău și-l traduci pe pînză, fără însă să alterezi caracterul esențial al subiectului», zicea el într-o cronică din 1905).

Baltazar i-a prețuit îndeosebi pe Grigorescu, Luchian, Mirea și a semnalat făgăduitoarele începuturi ale lui Iser, Petrașcu, Pallady, Verona, combătînd servilismul față de anumiți pictori străini în opera lui D. Serafim și Em. Bardasare sau dexteritatea necălăuzită de o concepție semnificativă a lui Costin Petrescu. A combătut pe alți pictori fără vocație și pe criticii incompetenți, care susțineau pe o seamă de artiști mediocri.

Activitatea prea scurtă, dar vie și bogată, a lui Apcar Baltazar, stăruitoarele-i căutări, realizările sale picturale și comentariile privitoare la crearea unui stil decorativ specific romînesc, rămîn contribuții inspiratoare și bunuri ale culturii noastre, constituind într-o anumită măsură un îndemn pentru continuarea și depășirea lor, în noile condiții, de către tinerii artiști din zilele construirii socialismului.

Domnița Ruxandra — *ulei*

CONSTANTIN BARASCHI

MIRCEA DEAC

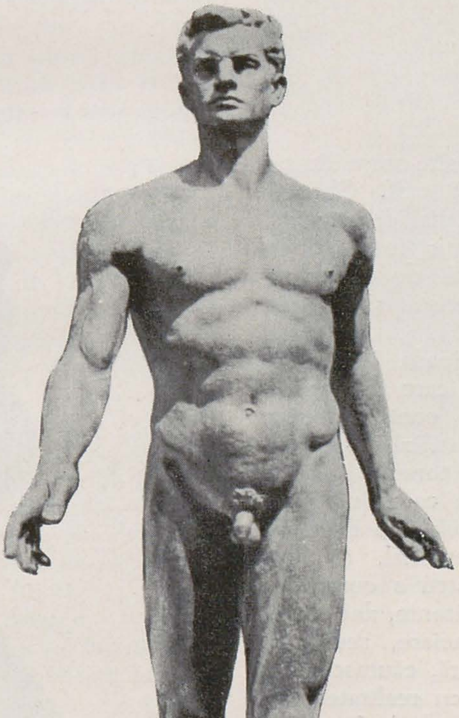
Expozițiile de pictură și sculptură din ultimii ani demonstrează, în mare măsură unitatea concepțiilor despre viață și artă ale artiștilor noștri de diferite vîrste, unitate cimentată în lupta pentru o artă realistă. La mulți artiști care și-au făcut primele lor opere cu zeci de ani în urmă, însușirea metodei realist-socialiste se desfășoară sub forma luptei necruțătoare cu concepțiile, deprinderile și influențele artei decadente burgheze.

Atunci cînd vorbim despre viața și opera acestora este interesant să desluşim acele elemente care leagă contemporaneitatea de tradiția realistă a artei noastre clasice. Cu atît mai limpede reies aceste elemente la acei artiști pentru care arta clasică și realitatea au fost în permanență izvoarele forței lor creatoare. Printre acești artiști se înscrie și sculptorul Constantin Baraschi.

S-a născut la Cîmpulung-Muscel la 17 noiembrie 1902. Tatăl său era lăcătuș mecanic. Mama, născută Mușat, rămîne văduvă la cîțiva ani după nașterea sculptorului.

Primele noțiuni artistice, tînărul Baraschi le-a căpătat în mahalaua olarilor din orașul natal, unde, atras de minunatele obiecte de ceramică, deprinde de la meșterii olari pasiunea modelării lutului. De altfel, de mic, mulțumită celor învățate aici, își cîștigă existența executînd în pămînt ars în deosebi portrete. În 1920, după cîțiva ani petrecuți pe băncile unei școli comerciale, intră la Școala de Arte Frumoase din București, la clasa sculptorului Paciurea. Deși în acești ani Paciurea căzuse pradă viziunilor sale teribile, încărcate de amarul unei vieți chinuite și singuratice, care a avut ca rezultat Himerele și Sfincșii săi, tînărul Baraschi învață de la el, în primul rînd, știința portretizării omului.

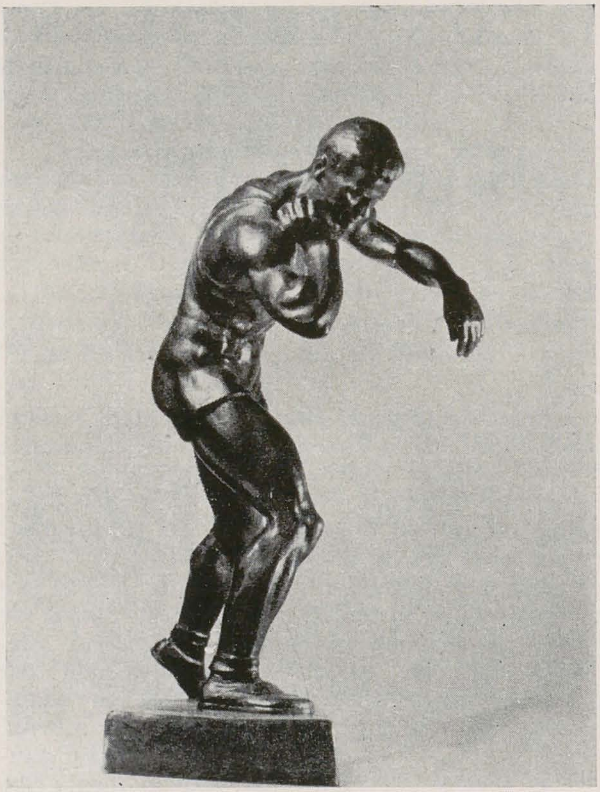
Constantin Baraschi termină Școala de Arte Frumoase în 1924, într-o vreme în care se accentuează pătrunderea în țara noastră a influențelor formaliste ale artei apusene, care duc la dezumanizarea crescîndă a creației artistice, caracteristică în genere perioadei de dominație imperialistă dintre cele două războaie. Fie prin abstractizarea artei (ca la sculptorul Brîncuși), fie prin renunțarea la finisaj sau prin ridicarea formei și a caracteristicilor materialelor folosite la rangul de « artă », se ajunsese nu numai la pierderea interesului față de om și viața sa sufletească, dar și la disprețuirea unor genuri de artă ca sculptura de gen, compoziția monumentală, relieful.



Nud de bărbat

De influențele formalismului, trăind într-un mediu care se înstrăina tot mai mult de tradițiile realiste, a avut de suferit și sculptorul Baraschi în primele sale creații. Prin astfel de lucrări « îndrăznețe » și pe placul oficialităților, dintre care una reprezenta un cap de vacă, obține două premii la Saloanele Oficiale și bursa pentru călătoria în străinătate. În felul acesta, îl găsim în 1927 lucrînd la Academia Julian din Paris sub îndrumarea a doi cunoscuți artiști și profesori: Bourdelle și Bouchard.

Cunoașterea operelor acestora, disciplina severă și respectul față de meșteșug, învățat de la unii din profesorii săi, studiile în muzee, contactul cu arta clasică greacă și îndeosebi cu cea italiană îi îmbogățesc fondul aperceptiv și-i însuflețesc voința de a se desăvîrși și de a-și făuri un drum propriu. La Paris obține și un premiu la Salonul de artă cu o compoziție «Ingerul durerii». Intors în țară, în 1928, expune mai multe portrete, printre care « Cap de fată », lucrare tăiată direct în piatră, lasă să se întrezărească un sculptor format ca personalitate artistică. Cu aceeași lucrare obține în 1929 diploma de onoare la Expoziția internațională de artă plastică de la Barcelona. Mai tîrziu, ob-



Aruncător cu greutatea

ține succese cu lucrările sale și în alte orașe din străinătate. Cu compoziția ecvestră « Sf. Gheorghe omorînd balaurul » obține medalia de argint la Milano, iar în 1936, la Expoziția internațională din Paris, este distins cu medalia de aur pentru « Nud », lucrare bine proporționată și interpretată realist.

Acești ani constituie și perioada influențelor formaliste în creația sa, influențe care se manifestă într-o serie de lucrări schematice, conținînd exagerări în redarea volumelor sau stilizări abstracte. Astfel de influențe le găsim în torsuri, în unele lucrări cioplite în lemn sau din ceramică și mai ales în lucrările simbolice, cu subiecte religioase. În dorința de a fi cît mai personal, și într-o oarecare măsură « original », pentru a corespunde gustului estetic al unei clase agonizante, dar deținătoare a puterii sociale și financiare, sculptorul, lipsit de o orientare artistică clară, căutase diverse forme de expresie. Legătura sa cu realitatea va fi în cele din urmă mai puternică decît încercările formaliste. Pe măsura maturizării sale ca artist, el se convinge că ambiția măruntă de a « reînnoi » arta nu poate fi un mijloc de a crea opere de artă, și că numai respectarea adevărului vieții, a formei realiste, constituie punctul de plecare al adevăratului creator. Călătoria întreprinsă în Italia în 1928 și contactul direct cu operele lui Michelangelo și ale celorlalți clasici ai sculpturii italiene îl întăresc în aceste convingeri. Portretele sale sînt în acest sens o mărturie grăitoare, ca de altfel și unele proiecte de monumente sau unele nuduri. Este suficient să amintim portrete ca acela reprezentînd pe arh. Petre Antonescu, în care sculptorul a realizat un autentic portret realist, dovedind pătrundere psihologică, putere de caracterizare a individualității modelului și o fină înțelegere a formei plastice. Pe aceeași linie merge C. Baraschi și în bustul în bronz « Alex. Mușatescu » sau în cel de femeie (Doamna J.), în care reușește a prinde unele trăsături pline de feminitate. Pe linia caracterizării în profunzime a celor portretizați sînt și busturile: Dr. Danielopol (1928), Dr. Hortolomei (1935), V. Nottara (1938), Mircea Damian (1939), Eminescu în mai multe variante, și altele. Portretele realizate de sculptor, busturi compoziționale, capete, măști, reprezentînd bărbați, copii, femei, ajung la cifra de două sute. Ele ilustrează nu numai activitatea sa neobosită, dar și unele remarcabile calități de portretist, de cunoscător al sufletului omenesc, capabil să transpună în piatră sau bronz un caracter, o expresie, o fizionomie. Nu-i mai puțin adevărat însă că nu toate portretele sale sînt deplin adîncite psihologic și clar individualizate. Cele mai multe fiind comandate, se resimte în ele influența celui portretizat. Rodin afirmase cu amară ironie că atunci cînd un artist sculptor face un bust, cea mai mare greutate nu constă în lucrul propriu zis, ci în . . . client. Într-adevăr, burghezul, îmbogățitul din jaful primului război mondial, care-și comanda portretul, se opunea în general din toate puterile talentului sculptorului. Burghezul se vedea foarte

Tors

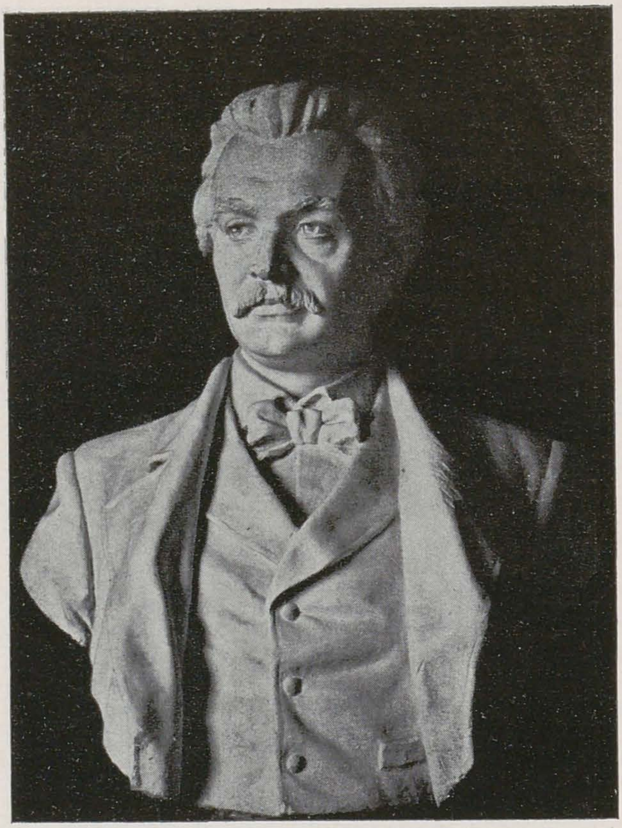
rar aşa cum arăta el în realitate, iar, dacă se întîmpla să-şi cunoască bine caracterul, era neplăcut surprins atunci cînd sculptorul îl înfăţişa în mod veridic. De aceea, sculptorul Baraschi, şi ca el alţi sculptori şi pictori, ajunge la un fel de « dexteritate» în redarea asemănării înfăţişării fizice, adesea în dauna caracterizării psihologice şi sociale, preferînd de multe ori o stilizare a formei în scopul înfrumuseţării modelului. Acesta este îndeosebi cazul cu nudurile sale. C. Baraschi socotea nudul nu numai un domeniu de viaţă ca oricare altul dintre cele reprezentate în artă, dar îi atribuia, în primul rînd, o calitate aparte, un « frumos în sine» din care cauză, capetele vor fi în majoritate idealizate. « Nud», face la Paris, « Nud» expune la întoarcerea în ţară în 1928, apoi « Eva» şi « Nud cu flori» în 1930, « Nud» şi « Satir cu nimfă» (existent astăzi în grădina Muzeului de Artă al R.P.R.) în 1932, « Tors» în 1933 şi « Nud» în 1935, apoi iar « Eva » în 1938 şi 1939, şi multe alte nuduri, fie numai tors, fie în picioare, sau privindu-se în oglindă, culcate, şezînd, etc. Le execută în diferite mărimi, de la cea naturală la dimensiunile de cca. 20—30 cm., precum şi în diferite materiale: bronz, marmură, piatră, ghips sau lemn. Acolo unde sculptorul redă o scenă din viaţă, ca în basorelieful « După baie» sau în compoziţia « Primii paşi», înfăţişînd o mamă cu copilul, apropierea de realitate este mai evidentă, mişcările sînt mai fireşti şi sentimentul surprins este mai uman. Nudurile de bărbaţi sînt pentru artist un elogiu adus frumuseţii bărbăteşti, sănătăţii şi forţei fizice. Pentru a scoate în relief aceste trăsături, el situează adesea nudul într-o acţiune, într-o mişcare expresivă, pentru a-i da şi o semnificaţie, un sens, un conţinut cel mai adesea romantic-eroic: « Atlet cu spada», « Eroul», « Nud de bărbat», « Lopătar» se intitulează cele mai bune din lucrările sale din acest gen. Ele dovedesc o cunoaştere profundă a anatomiei, priceperea de a găsi proporţiile cele mai armonioase, consecinţă firească a cultului artistului pentru convenţiunile artei statuare clasice ce-i sînt adesea principii călăuzitoare în muncă.

În multe din lucrările sale, ca şi la clasici, convenţionalitatea gestului, atitudinea eroică şi proporţionalitatea ideală a formelor sînt cele mai repetate mijloace de expresie. Ochii sînt mai înfundaţi decît în natură, căci, exagerînd cavităţile lor, sculptorul măreşte jocul luminii şi umbrei pentru a da mai multă viaţă, mai mult caracter figurilor; gura redată puţin întredeschisă, ca părînd a schiţa un surîs, devine pentru sculptor trăsătura cea mai susceptibilă de a realiza frumosul; la fel bărbia, urechile, gîtul, pieptul bombat şi însfîrşit tot ceea ce ţine de corpul omenesc urmează în general caracteristicile sculpturii clasice, ale inegalabilelor ei opere. Dar adesea, asemenea convenţiuni deveneau în multe din lucrările sale « manierisme», tipare gata făcute pentru orice conţinut. Asemenea modele l-au făcut totuşi să ajungă la stăpînirea unui înalt meşteşug artistic, într-o perioadă în care majoritatea artiştilor dispreţuiau aceste modele.

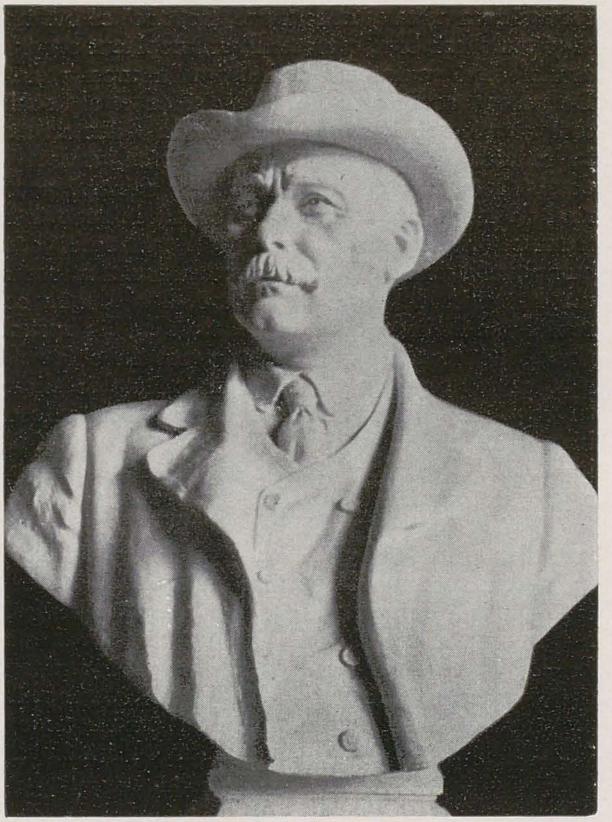
Nu putem neglija în această perioadă pasiunea sa pentru sculptura monumentală şi cea decorativă. Oraşul Iaşi a avut cele mai multe: monumentul lui A. Xenopol, sau cele reprezentînd pe Vasile Conta şi Maiorescu, distruse în timpul războiului.

Ostaşul Sovietic (din Monumentul Ostaşului Sovietic din Bucureşti)

O preocupare intensă a manifestat-o C. Baraschi de asemenea pentru monumentele ecvestre, făcînd nenumărate studii şi machete în acest sens. Unul dintre acestea merită a reţine mai stăruitor atenţia. Este vorba de « Sf. Gheorghe omorînd balaurul», în care artistul se eliberează de canoane, fiind mai personal şi reuşind să lege mai unitar călăreţul de cal, într-o mişcare expresivă. Dintre sculpturile decorative amintim statuia « Solone» în stil clasic, din ansamblul decorativ al faţadei Institutului de Ştiinţe Juridice din Bucureşti, ca şi basoreliefurile de pe Arcul de Triumf, dintre care cel intitulat « Victoria», situat la o înălţime apreciabilă deasupra solului se impune prin efectul decorativ obţinut prin accentuarea contururilor



Eminescu



Caragiale

şi a efectelor pe care le produce lumina. Concepîndu-l decorativ, sculptorul a urmărit aici detaşarea expresivă a figurii şi a mişcării unui erou înaripat, simbol al victoriei. Un ansamblu armonios îl constituie de asemenea basorelieful cu tema muncii de pe faţada principală a fabricii de tractoare « Ernst Thälmann » din Oraşul Stalin.

Tot în cadrul preocupărilor sale de a realiza ansambluri decorative trebuiesc amintite şi încercările sale de a realiza o cariatidă specific romînească. Problema pe care şi-a pus-o a fost reprezentarea în picioare a unei ţărance îmbrăcată în portul naţional. Concepţia sa se baza pe efectele decorative rezultate din pliurile şi bogăţia costumului naţional. Nenumăratele sale variante, din care expune în 1935 la Salonul Oficial o compoziţie cu opt cariatide, se rezuma mai mult la schimbări pur exterioare, în îmbrăcăminte, în poziţia mîinilor (în jos, laterale, la piept, pe cap, etc.) sau în natura obiectelor şi detaliilor accesorii (doniţe, secere, furca cu fuiorul, etc.). Trecerea anilor nu a anulat această preocupare. Sculptorul continuă studiile şi încercările de a crea cariatida specific romînească, care să se încadreze construcţiilor arhitecturale ce se ridică astăzi în ţara noastră.

Anii săi de formare, în vălmăşagul ideilor şi curentelor celor mai diferite, au fost ani de cunoaştere a formei umane şi a naturii. Sculptorul se inspiră din viaţă nu pentru a o imita, ci pentru a încerca un sentiment, fie el uneori neclar, şi pentru a-l exprima cu mijloacele artei sale.

Datorită noilor condiţii de creaţie făurite în urma eliberării patriei, datorită posibilităţilor create pentru o legătură mai profundă cu viaţa, cu poporul sculptorul Baraschi se situează încă din primele zile după eliberare printre primii artişti care au înţeles să facă din arta lor un mijloc puternic de comunicare a ideilor înaintate, o forţă în educarea socialistă a oamenilor.

Prima lucrare grandioasă, de mari proporţii, care glorifică momentul cel mai important din istoria patriei noastre, eliberarea de sub fascişti de către glorioasa armată sovietică este opera sculptorului Baraschi. Este vorba de « Monumentul eroului sovietic », monument de mari proporţii, ridicat în Piaţa Victoriei din Bucureşti în anul 1945. Construit pe o verticală înaltă, ostaşul sovietic ridicat astfel sus într-o mişcare plină de avînt este simbolul unei vieţi noi. Această lucrare de un accentuat caracter popular deschide în creaţia sculptorului Baraschi orizonturi noi.

An de an, după această lucrare, creaţia sa se conturează mai clar, conţinutul se adînceşte, forma se închează în opere realiste, expresive.

La Expoziţia « Flacăra » din aprilie 1948, sculptorul expune « Tînăr muncitor », care se impune prin exactitatea detaliilor, prin ţinuta impunătoare, dar care mai păstrează aparenţa unei tendinţe idealiste, ca de altfel şi o lucrare anterioară acesteia, executată în 1947, « In memoriam ».

Începînd însă cu 1948, creaţia sa devine tot mai luminoasă, mai viguroasă, conţinutul de idei al operelor sale impunîndu-se cu mai multă claritate şi forţă atenţiei maselor populare. Asemenea calităţi caracterizează « Culesul snopilor », compoziţie statuară de proporţii mai mici, prezentată

prima dată la Expoziţia « 8 Martie » din 1949, şi mai ales bustul « Maxim Gorki », creat în acelaşi timp şi primit cu viu interes la Expoziţia de Artă Plastică Romînească de la Moscova din 1949. « Spectatorul sovietic, scria criticul sovietic A. Tihomirov în revista Iskusstvo Nr. 2 din 1950, a recunoscut cu interes trăsăturile cunoscute şi dragi ale lui M. Gorki în bustul de marmură lucrat de C. Baraschi, care a subliniat în mod minunat privirea pătrunzătoare a marelui scriitor proletar ». Bustul lui Maxim Gorki reliefează cu putere chipul luminat de un înalt spirit umanist al genialului scriitor sovietic.

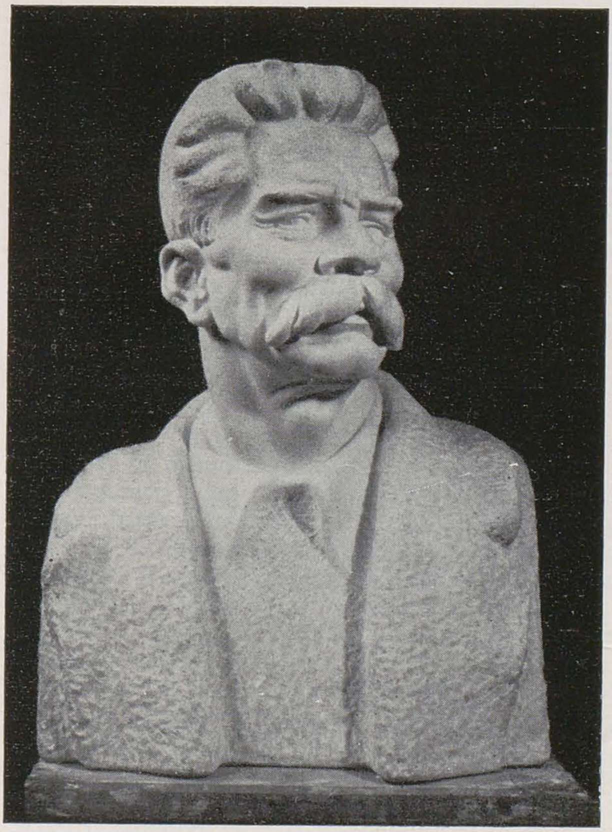
La Expoziţia Anuală de Stat a Artelor Plastice din 1950, pe lîngă cele două lucrări amintite, Constantin Baraschi expune şi portretele lui Djambul Djabaev şi Mihail Eminescu, pentru care va primi şi titlul de laureat al premiului de stat.

Munca creatoare a artistului se caracterizează printr-o amplă documentare. Pentru lucrările sale el face multe studii şi schiţe. Revine în lucrul său de nenumărate ori pînă la închegarea definitivă a concepţiei artistice. Astfel lucrează de exemplu pentru bustul « Karl Marx », făcut pentru Expoziţia de la Berlin, organizată cu ocazia împlinirii a 70 de ani de la moartea genialului dascăl. Prima variantă o începe în 1950. Dar, pentru a ajunge la o lucrare unitară, el analizează atent diferitele lucrări ale artiştilor sovietici şi studiază literatura existentă despre Karl Marx, străduindu-se să ajungă la o cît mai profundă înţelegere a trăsăturilor caracteristice ale lui Karl Marx.

Cu aceeaşi profunzime studiază şi portretele lui Lenin şi Stalin. În 1951 creează bustul lui Lenin, apoi bustul lui Stalin, iar în 1952 prezintă cunoscuta sa compoziţie « Lenin şi Stalin la Smolnîi », lucrare pentru meritele căreia va primi premiul I de Stat. Inspirat de momentul cînd Lenin, întîmpinat de Stalin soseşte la Smolnîi, în octombrie 1917, pentru a lua direct în mîinile sale conducerea insurecţiei armate, sculptorul Baraschi reuşeşte să oglindească semnificaţia acestui moment de însemnătate istorică, în care s-au hotărît zorile orînduirii socialiste. Reflectarea în sculptură a conducătorilor Revoluţiei, Lenin şi Stalin, a fost pentru artist o sarcină grea şi de răspundere. În reuşita sa, de un ajutor nepreţuit i-au fost desigur minunatele exemple ale operelor artiştilor sovietici.

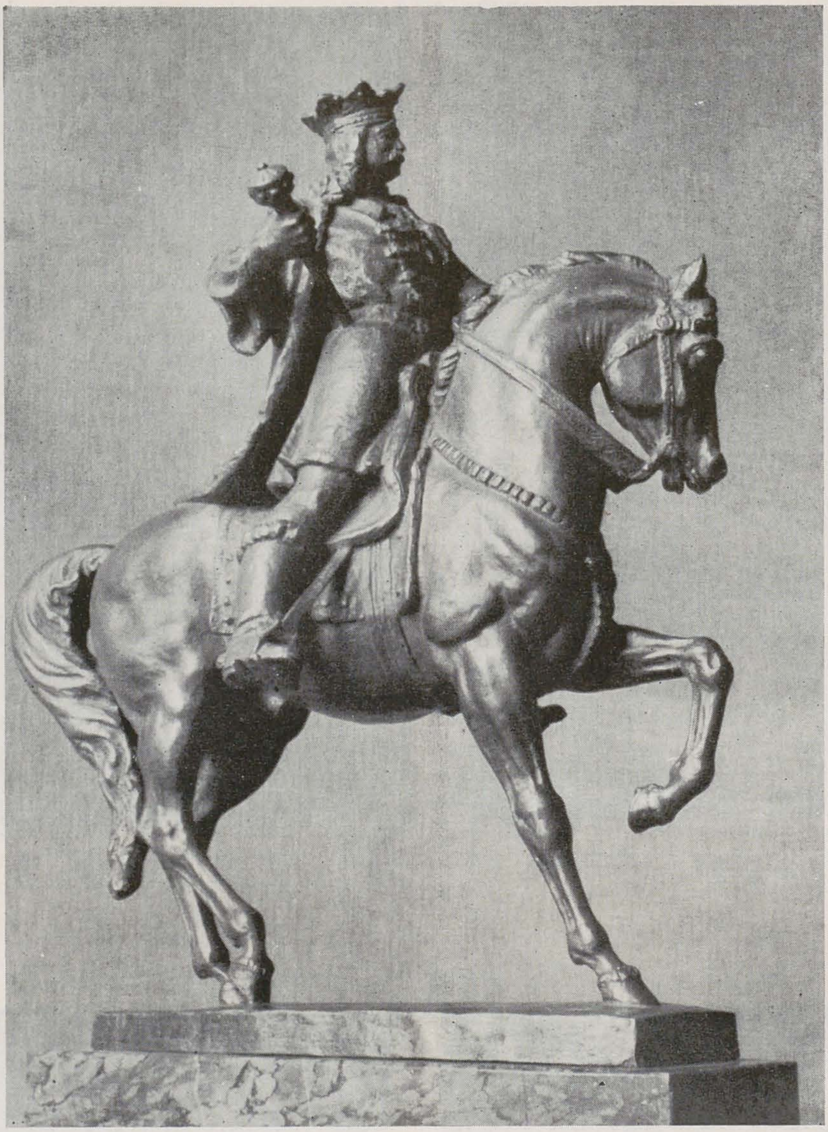
În Expoziţia din 1952, C. Baraschi a expus compoziţia statuară reprezentînd pe marele dramaturg al poporului romîn, I. L. Caragiale. Înfăţişat în picioare, Caragiale are însă aici un aer prea sfidător, iar detaliile sînt prea insistent subliniate. Mult mai unitar şi de o expresivitate mai concentrată este bustul lui Caragiale, făcut, ca şi cel al lui Eminescu, cu ocazia marilor aniversări ale acestora. De acelaşi gen sînt şi busturile lui Tolstoi (gips) şi Beethoven (piatră artificială), expuse în 1953.

Lucrarea sa cea mai importantă şi care a avut un larg răsunet este altorelieful « Eliberarea », o puternică evocare a momentului istoric al eliberării patriei noastre. Lucrarea prezenta mari dificultăţi tehnice, întrucît îmbina întreaga gamă a reliefului, de la basorelief la altorelief. Într-o compoziţie



Maxim Gorki

Djambul Djabaev



Ştefan cel Mare

amplă, artistul reuşeşte să creeze un ansamblu unitar, redînd sugestiv şi puternic atmosfera de sărbătoare, entuziasmul cu care populaţia ţării i-a întîmpinat pe ostaşii sovietici eliberatori. Capacitatea de a sugera planurile şi de a lărgi perspectiva basoreliefului, reprezentarea plastică în spaţiu a corpurilor, tratarea figurilor cu o înaltă ştiinţă a formei fac din această lucrare cel mai reuşit relief făurit de artist şi una din operele valoroase ale artei noastre. Dorinţa sculptorului de a însufleţi cîmpul reliefului cu figuri numeroase, cu detalii pitoreşti, este de asemenea caracteristică « Eliberării ». Totodată se infiltrează aici şi gustul şi sensibilitatea autorului pentru ornamentaţie, pentru decorativism. În acelaşi timp spiritul epic îşi găseşte în această lucrare o largă desfăşurare. Chiar peisajul are un rol important în compoziţie. Dacă artistul ar fi insistat şi mai mult în direcţia individualizării personajelor, a obţinerii unei mai mari varietăţi a tipurilor de oameni şi a psihologiei lor, lucrarea ar fi dobîndit o forţă de convingere şi de impresionare şi mai puternică.

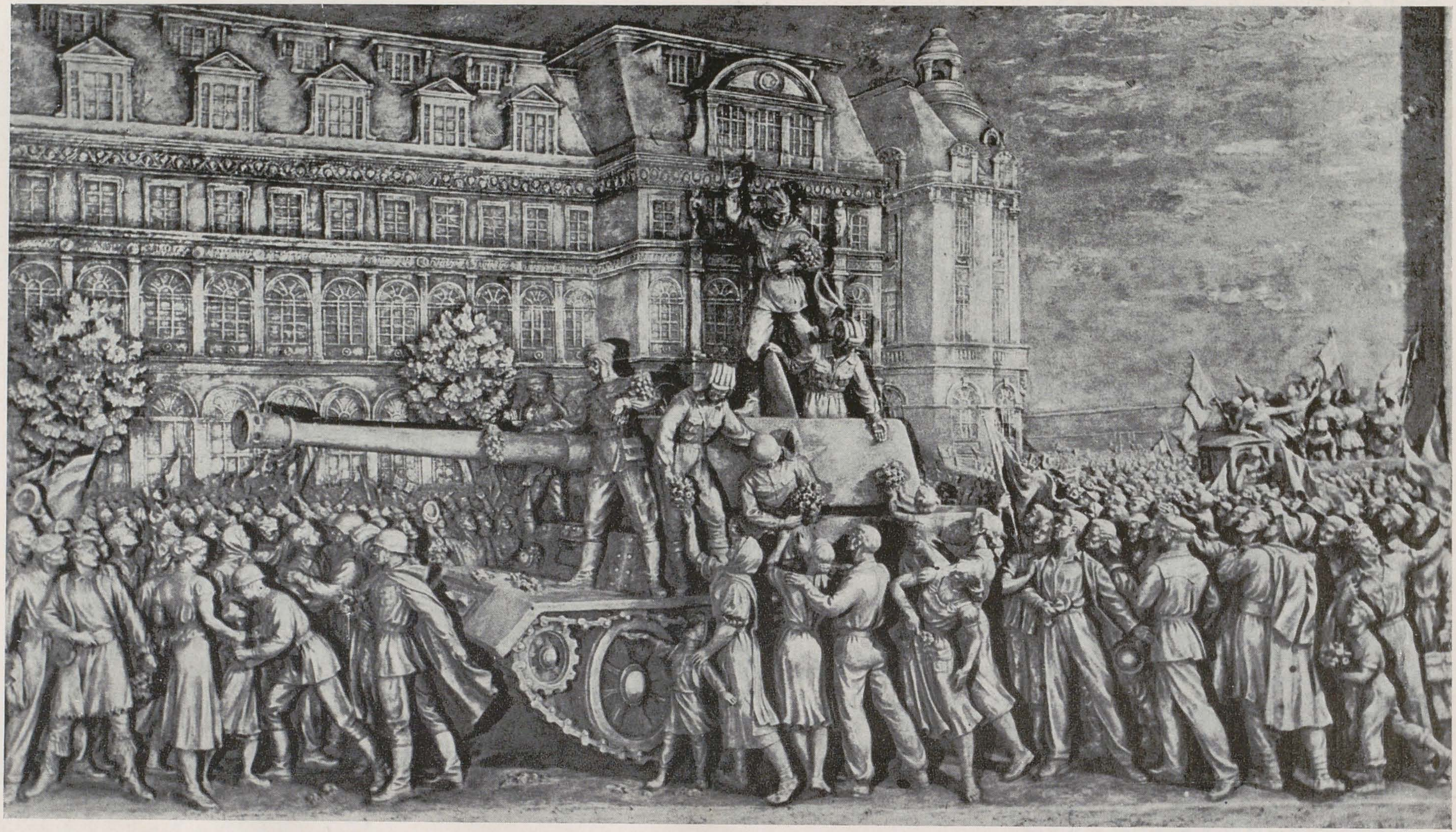
Tema istorică ocupă în general un loc însemnat în activitatea sculptorului Baraschi. În afară de altorelieful amintit, artistul este preocupat de imaginea marelui nostru domnitor Ştefan cel Mare, care, sprijinit de o armată de ţărani, cum a remarcat întîia dată Karl Marx, a dat lovituri de moarte turcilor, refuzîndu-le plata haraciului şi declarînd independenţa ţării sale. Sculptorul a executat două variante de proiecte de monumente ecvestre. Primul a fost expus în 1953, figurînd împreună cu busturile lui Maxim Gorki şi Mihail Eminescu şi la Bienala de la Veneţia din 1954. A doua variantă, mai închegată ca realizare plastică, a figurat în Expoziţia Anuală de Stat din 1954. Tot pe linia temelor istorice se înscrie şi proiectul de monument ecvestru, reprezentîndu-l pe Generalissimul Suvorov la Plăineşti. Deosebirile dintre cele trei machete, îndeosebi în ceea ce priveşte realizarea cailor sînt neînsemnate. Ele constă mai mult în mişcarea capului sau a picioarelor. Aceste proiecte de monument au o notă comună, caracteristică, aceea a simplităţii în expresie, a unei construcţii robuste ce le imprimă eleganţă şi prestanţă.

În Expoziția Anuală de Stat din 1954, pe lîngă proiectele de monumente ale lui Ștefan cel Mare și Suvorov, C. Baraschi a expus și un număr însemnat de busturi. Adeseori opere de artă mici ca dimensiuni devin mari, atunci cînd reușesc să redea cu profunzime și claritate, simplitate și forță de emoționare, adevărul vieții. Printre astfel de opere se situează și bustul cioplit în marmură «Fetița mea» care, alături de alte șapte busturi, reprezentînd pe Petre Ștefănescu-Goangă, artist al poporului, Mikus Sandor, maestru emerit al artei din R.P.U., Camil Ressu, artist al poporului, Jean Al. Steriadi, artist al poporului, Kisfaludi Strobl Sigismund, artist al poporului din R.P.U. și «Bust de copil», ne fac încă odată dovada remarcabilelor sale calități de portretist. Dar dintre toate acestea, bustul amintit «Fetița mea», înfățișînd un cap de copil, cu un aer senin, cu ochi limpezi, inteligenți, este fără îndoială cel mai reușit. Sculptorul definește aici cu claritate fizionomia spirituală a unui copil, aflat în pragul adolescenței. Cu o rară simplitate în execuție, cu sensibilitate și delicatețe în tratare, artistul reușește să redea trăsăturile fine, puțin cam aristocratice, zîmbetul reținut, plin de încredere și optimism al fetiței. În celelalte portrete sculptorul nu a reușit să exprime cu aceeași adîncă înțelegere structura spirituală a celor portretizați, acele trăsături ale gîndirii, ale stărilor psihologice, care ne dau posibilitatea perceperii unitare a omului psihic și social.

Dar și în ele se impune atenției puterea sa de observație și de reținere a ceea ce este esențial în fizionomia unui om, știința sa de a reda plastic, fie o față uscată și aspră ca aceea a pictorului C. Ressu, fie una plină de moliciune ca aceea a baritonului Ștefănescu-Goangă.

Înainte de a încheia cu descrierea activității artistice a sculptorului Baraschi, trebuie să ne oprim asupra concepțiilor sale despre sculptura monumentală, așa cum reies din munca depusă de artist pentru realizarea monumentelor lui

Lenin și Stalin la Smolnîi



Eliberarea

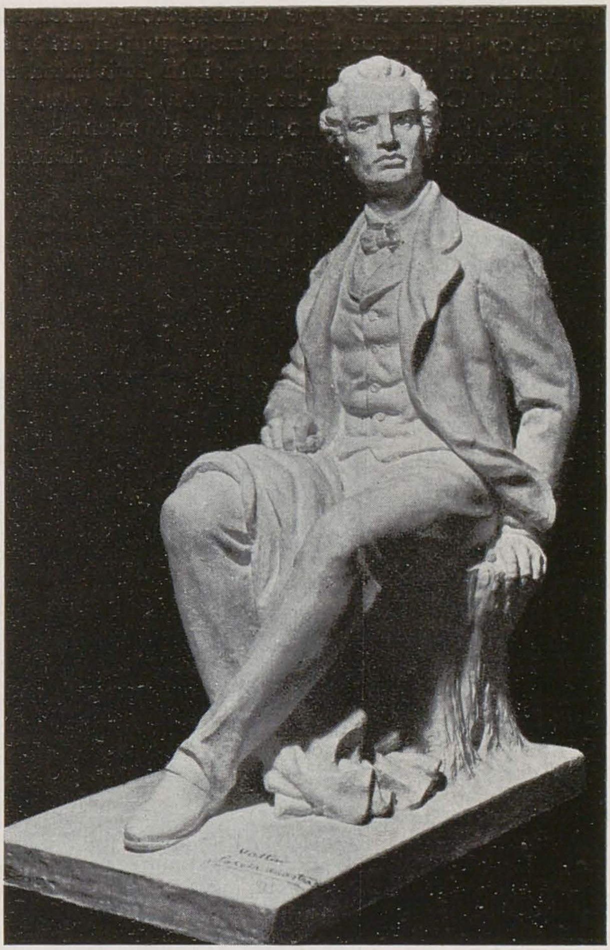
M.Eminescu şi N.Bălcescu. Pentru C.Baraschi monumentalitatea nu este o problemă de formă, de planuri, de stilizare. Artistul luptă în genere împotriva schematizării şi simplificării formei în sculptura monumentală. Forma are desigur o importanţă considerabilă în monument, însă rolul decisiv, rolul principal, care determină şi forma corespunzătoare, îl are fără îndoială conţinutul lucrării. Limbajul artistic propriu monumentului este în strînsă legătură cu conţinutul, cu rolul social şi cu destinaţia monumentului. C. Baraschi caută mai întîi de toate în însăşi viaţa omului pe care-l reprezintă acele sentimente mărețe şi profunde, acele idei şi acţiuni, care corespund trăsăturilor tipice ale celui reprezentat, trăsături care se vor răsfrînge în anumite expresii ale feţei,în gest, în mişcarea figurii în general.

În momentul găsirii trăsăturilor caracteristice se naşte şi forma artistică frumoasă, care nu poate fi decît realistă, fiindcă numai ea poate exprima adevărul. Artistul îşi pune după aceea problema rezolvării siluetei, a simplităţii ei, a clarităţii, pentru ca ideea conţinută să fie uşor înţeleasă de la distanţă, precum şi problema accentuării plasticităţii, a suculenţei formei, a puterii de convingere psihologică, etc., însuşiri care apar dacă monumentul e privit din apropiere.

Preocupările artistului merg chiar mai departe; el începe să studieze mediul ambiant, efectele optice ale luminii, unghiurile diferite de vedere ş.a.m.d., pînă ajunge la o formă unitară care să corespundă condiţiilor cerute de un monument. Acesta a fost şi procesul creării celor două proiecte de monumente amintite. Figura marelui nostru poet Eminescu l-a preocupat intens pe artist. Zeci de portrete, zeci de studii concretizînd diferite imagini ale aceluiaşi Eminescu, stînd, gînditor, etc., făcute în decurs de mulţi ani, stau la baza machetei prezentate la concursul Eminescu din anul 1954, care a fost desemnată printre primele trei cîştigătoare. Monumentul urmînd a fi ridicat în Parcul Cişmigiu, C. Baraschi l-a imaginat pe Eminescu stînd pe o buturugă, în odihnă, pentru a se integra mai bine în mediul înconjurător. Artistul a reuşit să surprindă unele din trăsăturile vii ale lui Eminescu, încrederea şi voinţa, caracterul neclintit şi hotărît, forţa nepieritoare a gîndirii sale. Imaginea prezentată este nouă, înlăturînd vechile concepţii despre un Eminescu pesimist, visător şi idealist. Ea sugerează imaginea unui Eminescu mai legat de viaţă, plin de vitalitate, de dragoste faţă de oameni, încrezător în viaţă.

Renunţînd la unele detalii ca pelerina aruncată pe umeri, cărţi, suluri de hîrtie, sau pene de scris în mînă, ca şi la mişcările pline de agitaţie nefirească, sculptorul l-a conceput pe Eminescu într-o poză liniştită, echilibrată, cu un contur clar, sugerînd o puternică concentrare interioară. Fără îndoială însă că artistul, continuînd munca sa pentru realizarea machetei la mărimea intermediară sau definitivă, va înlătura unele neajunsuri, ca imobilitatea capului faţă de trup, ca poziţia torsului ţeapăn, înfipt pe buturuga pe care stă, care-i dau o anumită rigiditate.

Plecînd de asemenea de la dorinţa de a ajunge la o înţelegere limpede a personalităţii lui Nicolae Bălcescu, artistul s-a oprit după numeroase studii la două reprezentări. Ambele îl înfăţişează pe Nicolae Bălcescu, în picioare, dar diferă ca tratare plastică şi mişcare. În amîndouă artistul urmăreşte să exprime cu toată claritatea importanţa socială a activităţii lui Nicolae Bălcescu ca luptător revoluţionar, conducător al mişcării revoluţionare din anul 1848.



Eminescu

Socotim că eforturile sculptorului Baraschi de a crea o imagine larg generalizatoare au fost încununate de succes şi din acest punct de vedere monumentul lui N. Bălcescu ni se pare că va fi mai rezolvat decît cel al lui Mihail Eminescu.

*
* *

Nu putem afirma că am cuprins în totalitatea ei neobosita muncă creatoare a sculptorului Baraschi. Ea este mult mai vastă, mai multilaterală. Despre unele aspecte ne vorbeşte chiar artistul: «Paralel cu această muncă creatoare de atelier, mai folosesc timpul pentru alcătuirea unui tratat despre tehnica sculpturii. Ca profesor şi apoi ca director al Institutului de Arte Plastice « N. Grigorescu» din Bucureşti, îmi dau seama de importanţa creşterii de noi cadre în domeniul artelor plastice şi în special în domeniul sculpturii». Se poate spune că tînăra generaţie datorează mult acestui artist. În clasa sa de sculptură, în atelierul său personal, tinerii artişti au primit din partea sculptorului Baraschi

îndemnul permanent spre cunoaşterea temeinică a vieţii, ca şi a tuturor tainelor meşteşugului artistic.

Astfel, ca şi în creaţie sa, şi în activitatea sa pedagogică C. Baraschi este însufleţit de năzuinţa de a contribui prin cunoştinţele şi talentul său la dezvoltarea şi înflorirea artei în ţara noastră.

Stima cu care poporul nostru îl înconjoară i-a adus înalta distincţie de artist al poporului şi de mai multe ori titlul de laureat al premiului de Stat. Creaţia sa de pînă acum îl consacră ca unul din maeştrii sculpturii noastre, îndreptăţindu-ne să aşteptăm de la el şi în viitor noi şi valoroase opere.

Bălcescu

EXPOZIȚIA DE ARTĂ PLASTICĂ A REPUBLICII POPULARE BULGARIA

OVIDIU MAITEC

Și publicul și artiștii noștri plastici, cu prilejul ce li s-a oferit de a cunoaște și admira îndeaproape lucrările plastice ale unei țări vecine și prietene, au primit cu simpatie această inițiativă, dovedind astfel încăodată interesul ce-l poartă operei de creație a altor popoare.

Expoziția de artă plastică din Republica Populară Bulgaria, amplu și frumos concepută, cuprinzînd opere clasice de pictură, sculptură și grafică, a reușit prin bogăția tematică, prin varietatea genurilor și valoarea artistică a lucrărilor expuse să facă o puternică impresie vizitatorilor.

Ceea ce impresiona în primul rînd cînd pășeai în sălile expoziției și priveai creațiile pictorilor, sculptorilor și graficienilor bulgari, este sentimentul patriotic și pasiunea cu care acești artiști au zugrăvit țara și viața poporului lor. Aceasta a îngăduit ca vizitatorul să cunoască și să aprecieze nu numai evoluția artei bulgare ci, totodată, și viața poporului bulgar, în tot ce are ea mai interesant și mai specific: muncă și luptă, frâmîntări și realizări, vise și bucurii.

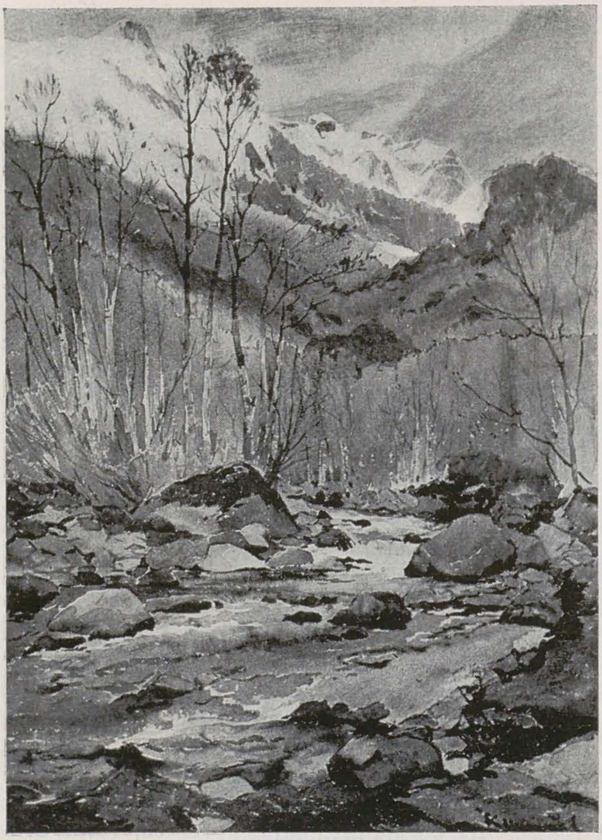
Începînd cu creațiile vechi, dezvoltarea plasticii bulgare a fost sugestiv ilustrată prin prezentarea unor lucrări concepute la începutul secolului al XIX-lea de către primii meșteri care au scos arta de sub influența și din îngustimea concepției religioase. Artiști ca Zahari Zograf, Stanislav Dospevski, Hristo Țochev, Niculai Pavlovici și alții sînt socotiți drept întemeietorii artei realiste bulgare și aceia care au continuat și au dus mai departe tradiția artei populare și măiestria cîștigată în școlile de pictură bisericească.

Seria portretelor reprezentînd figuri de conducători ai mișcărilor de eliberare sau de oameni simpli, realizate de către acești primi meșteri, a încîntat privirea prin autenticitatea, prospețimea fermecătoare și strădania de a atinge măiestria. De la aceaste prime creații, expoziția conducea spre lucrări de gen realiste inspirate din viața tîrgurilor și a satelor bulgărești. Într-o serie de lucrări create în epoca Renașterii bulgare, adică după războiul ruso-turc din 1877, în care elementele specific naționale de port și arhitectură sînt fidel redate, se simte apropierea tot mai puternică a picturii de viața poporului.

Pot fi date ca exemplu pînzele *Mama cu fiul la tîrgul din Sofia*, *Tîrg de vite*, *Bivoli* și altele de Anton Mitov, sau *Secerișul* și *Jurămîntul* de Ivan Anghelov, dar mai cu seamă tabloul *Răcinița* de Ivan Mărcvicica, în care vioiciunea dansului popular, figurile înfățișate cu o profundă cunoaștere a tipurilor de țărani și a obiceiurilor populare, fidela redare a interiorului și a costumelor specifice, totul contribuie să dea valoare și farmec tabloului.

Lupta eroică și dramatică dusă de poporul bulgar de-a lungul veacurilor pentru a se elibera

ZAHARI ZOGRAF — Autoportret — *ulei*



C. STERCHELOV Riușor de munte — *acuarelă*

de sub jugul turcesc, luptă ce ți se părea, vizitînd expoziția, că generații întregi au trăit numai pentru a o susține, apare puternic zugrăvită în creațiile plastice din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Era interesant de observat cum grupurile de vizitatori zăboveau îndelung asupra unor tablouri ca *Timpuri grele* de Ivan Mărcvicica, în care artistul a redat cu forță o scenă din viața grea și dramatică a poporului bulgar în timpul sîngeroasei robii turcești, sau ca *Bătălia de la Liuleburgoz* de Iaroslav Veșin, pictură realizată într-o tehnică plină de vervă și siguranță, redînd prin contrastul dintre cerul luminos și glodul plin de smîrcuri în care zac morții și rănitii, alături de materialele distruse sau părăsite, toată grozăvia războiului.

După eliberarea poporului de sub jugul turcesc, perioadă care a deschis artei plastice un cîmp larg de dezvoltare, urmează o alta, în care se accentuează tot mai mult contradicțiile dintre burghezia care încetează de a se mai situa pe o poziție înaintată și țărănime și muncitorimea orașelor.

În operele plastice din această perioadă, apare zugrăvită puternic și viu, viața de trudă și apăsare la care era supus poporul bulgar. În pofida tendințelor și influențelor străine care se manifestă, realismul se afirmă totuși cu putere, găsindu-și expresia în opere de incontestabilă valoare artistică.

Fără îndoială că lucrarea lui Hristo Stancev *Pe cîmp* este una dintre cele mai valoroase ale plasticii bulgare din această epocă. Atitudinea pictorului față de temă, față de viața exploatată și trudită a țărăncii bulgare este o atitudine de atașament și dragoste față de popor și de critică față de clasa care îl exploatează. Tabloul impresionează și convinge pentru că artistul stăpînește mijloacele de exprimare plastică, reținînd pe privitor asupra unei imagini care dezvăluie pe căi cu adevărat plastice adevărul despre viață. Compoziția simplă și clară servește tema înainte de toate printr-o perfectă unitate de concepție. De la alegerea tipului și rezolvarea atmosferei grave, învăluită într-o lumină ce apropie tonurile fără să le facă monocrome, totul dezvăluie imaginea vie a exploatării crude, chipul plin de omenesc al țărăncii bulgare. În această operă, adînca înțelegere a vieții se împletește armonios cu stăpînirea măiestriei artistice și cu o justă înțelegere a formei naționale în plastică.

În căutarea unui drum autentic în plastică și a unei expresii specific naționale, izvorînd din valorile create și acumulate de tradiția artei populare, în perioada dintre cele două războaie mondiale, nu s-a ajuns întotdeauna la realizarea unui echilibru între conținutul de idei și expresia plastică. Astfel, am apreciat sincer în expoziție lucrări deosebit de interesante ca temă cum ar fi *Ciobanii din Brezovo* de Zlatin Baiadjiev sau *Familie de muncitori* de Nenco Balcanski, pînză redînd exploatarea muncitorilor de către capitalismul bulgar într-o manieră crudă, înrudită cu cea a lui Fougeron sau Guttuso, și alte opere, dar în același timp am remarcat în asemenea cazuri și o anumită discrepanță între conținut și formă, ceea ce ne-a pus în imposibilitatea de a le fixa locul în ansamblul plasticii bulgare.

Istoria artei plastice bulgare este istoria luptei împotriva concepțiilor și tendințelor antirealiste de import, pe care și noi le cunoaștem atît de bine. Realismul în arta plastică bulgară, așa cum ne-a dovedit expoziția, nu a putut fi însă înăbușit.

Din secolul al XIX-lea datează o mulțime de portrete, scene de gen, peisaje sau naturi moarte, ce dovedesc profunzime și măiestrie.

Portretele lui Teno Todorov *Mama mea* și *Portret de fată* atrag prin căldura și expresivitatea lor. Stăpîn pe mijloacele de exprimare, artistul reușește să transmită conținutul sufletesc plin de blîndețe și adîncă omenie al mamei și al tinerei fete.

GH. DASCALOV Pe lîngă Agosta — *cretă*

NICOLA MIRCEV — Interogatoriu — *ulei*

Chipul lui *Ivan Vazov* de Nicola Mihailov este conturat într-un mod interesant în portretul compoziţional care îl înfăţişează pe marele scriitor bulgar într-o atitudine îngîndurată.

Din aceeaşi perioadă vizitatorul a putut admira în expoziţie portretele de familie executate de pictorii Nicola Marinov, Vladimir Dimitrov Maistora, Ilia Petrov, Vasil Stoilov, Decico Uzunov şi, alături de ele, creaţii în care se citeşte dragostea şi recunoştinţa faţă de eroii luptelor de eliberare sau de figurile marilor personalităţi ale culturii bulgare. Toate dovedesc deosebite posibilităţi de pătrundere a vieţii şi de rezolvare a tipurilor.

Înţelegerea atitudinii, a gestului şi a expresiei figurii umane, asigură picturii de gen un farmec deosebit. Aceste elemente, preluate şi dezvoltate creator, mărturisesc existenţa unor reale posibilităţi plastice menite să garanteze noi succese. Peisajul însă, cu excepţia cîtorva tablouri, nu ni se pare că reuşeşte să oglindească toată bogăţia şi frumuseţea naturii bulgare, lipsă pe care grafica încearcă să o suplinească printr-o serie de lucrări remarcabile. De altfel e de subliniat faptul că grafica reprezentată în această expoziţie prin numeroase opere valoroase, vechi şi contemporane, este un gen care s-a bucurat de o deosebită preţuire din partea publicului vizitator. Mai cu seamă gravura în lemn a stîrnit admiraţia, dezvăluind o trainică legătură cu vechea gravură bulgară. Un ciclu de gravuri colorate, *Culegătoarele de smeură*, scenele de pădure şi alte gravuri sînt de o rară frumuseţe plastică.

HRISTO STANCEV — Pe cîmp — *ulei*

SECUL CRUMOV Septembrie 1923—*ghips*

Sculptura din epoca dinaintea primului ca și a celui de al doilea război mondial ne-a atras atenția prin înțelegerea temeinică a ansamblului compozițional și a corpului omenesc, dovedind în același timp că și în sculptura din această perioadă se manifestă o căutare neîncetată.

Deosebit de interesante și pline de ingeniozitate creatoare sînt lucrările maestrului Ivan Funev, *Mama* (medalion) sau *Clasa a III*-a în care, printr-o îndrăzneață grupare de figuri expresive, artistul reușește să creeze un ansamblu de un bogat conținut de idei. Portretele în marmură și bronz realizate de maestrul Andrei Nicolov dovedesc o adîncă înțelegere a modelelor, măiestrie și stăpânire superioară a materiei, iar portretul *Cap de țărancă* de Ivan Lazarov săpat în piatră, în planuri mari, expresive, dovedește posibilitățile largi de dezvoltare a portretului în sculptura bulgară.

Caracteristic pentru pictura, sculptura și grafica bulgară este faptul că artiștii își trag seva creației lor din viața, munca și trecutul eroic, plin de dramatism și de spirit de sacrificiu, al compatrioților lor.

Viața nouă ce se dezvoltă în Republica Populară Bulgaria, după 9 Septembrie 1944 — ziua eliberării de sub teroarea fascistă — aduce poporului bucuria muncii libere și luminoase. Marile transformări economice, sociale și culturale au făcut ca artiștii să pătrundă mereu mai adînc în miezul fierbinte al actualității și să-l redea cu emoție, într-o formă puternică și vie. În pînzele pictorilor contemporani apar astăzi chipuri mîndre și încrezătoare ca acela al *Decoratei din Dimitrovgrad*. Munca trudită pe care artiștii din trecut o zugrăveau în operele lor s-a transformat într-o muncă plină de avînt, demnitate și conștiință socialistă, pentru o viață nouă și îmbelșugată, cum reiese și din lucrări ca *Treieratul* și *Cadre noi*. Alături de creații în care apar chipurile aspre și înflăcărate ale revoluționarilor sau figura îndurerată a scriitorului din trecut, se situează azi cele care înfățișează figurile senine ale conducătorilor Gheorghi Dimitrov, Vîlco Cervencov sau ale oamenilor de știință și artă din Bulgaria zilelor noastre. Iar fata care ieri își ascundea sentimentele pentru iubitul ei, partizan în munți, o vezi azi coborînd din Rodopi și cîntîndu-și iubirea, în frumoasa compoziție statuară a lui Nicola Terziev *Fata din Rodopi*.

Compozițiile de o înaltă expresivitate care vorbesc despre viața și lupta revoluționarilor și partizanilor conduși de partidul comunist bulgar, împotriva teroarei fasciste, impresionează adînc vizitatorii și domină expoziția. Astfel tabloul lui Nicola Mircev, *Interogatoriul*, reliefează printr-o compoziție plină de trăinicie și de subtilitate figura unui erou al luptelor antifasciste, aparent învins, dar de fapt învingător moral. La fel scenele din viața partizanilor — *La despărțire* și *Intîlnire* de Stoian Venev — realizate cu înțelegere și dragoste pentru eroismul partizanilor bulgari, sînt exprimate cu claritate și măiestrie. În grafică, desenul lui Gheorghi Dascalov, *Pe lîngă Agosta*, la care se adaugă și altele, reușesc să convingă prin puternicul atașament al artistului față de frămîntările dramatice din care poporul bulgar a ieșit victorios. În sculptură, compoziția *Septembrie* 1923 de Secul Crumov se ridică la valoare de simbol. Luptătorul din Septembrie, ținînd plin de durere arma tovarășului căzut, exprimă prin întreaga lui ființă hotărîrea, tăcută și dîrză, de a continua lupta pînă la izbîndă. Lucrarea reușește să generalizeze cu măiestrie tot eroismul poporului bulgar. Impresionantă este și compoziția *La mormîntul tatălui* de Ivan Blajev, lucrare plină de dramatism și forță, în care artistul, înfățișînd pe cei doi copii bulgari, reușește să exprime o idee înaltă și anume succesiunea generațiilor de luptători pentru cauza întregului popor. De un adînc conținut uman ni se par și compoziția lui Blagoi Iliev—*Tata* și cea a lui Dimitar Dascalov—*Copii coreeni*.

Toate aceste creații dovedesc progresul realizat de plastica bulgară printr-o îmbogățire neîntreruptă a tematicii și printr-o asimilare mereu mai temeinică a metodei realismului-socialist de către artiștii plastici bulgari.

Expoziția de artă plastică din Republica Populară Bulgaria, eveniment deosebit în schimburile noastre culturale cu alte țări, a vorbit miilor de vizitatori în limbajul viu și direct al picturii, sculpturii și graficii despre trecutul zbuciumat al poporului bulgar și despre viața cea nouă pe care și-o făurește astăzi sub regimul de democrație populară, viață

plină de mîndrie şi încredere, închinată păcii şi fericirii.

În acelaşi timp, expoziţia a dat prilej artiştilor noştri să urmărească felul în care creatorii însufleţiţi de aspiraţii comune cu ale noastre au înţeles să răspundă exigenţelor realismului-socialist. Ea îngăduie astfel un schimb de vederi şi experienţe deosebit de necesare evoluţiei muncii noastre creatoare.

Numărul mare de vizitatori, interesul cu care au fost cercetate operele expuse şi, însfîrşit, rolul cultural-educativ al expoziţiilor, ne îndeamnă să subliniem necesitatea organizării a tot mai multe şi mai ample expoziţii de artă plastică romînească sau străină. Cu ocazia expoziţiei de artă plastică din Republica Populară Bulgaria ne-am convins încă odată că nimic nu poate vorbi mai viu şi mai convingător ca opera de artă despre ţara şi viaţa unui popor, nimic nu poate dezvolta mai temeinic setimentele de prietenie şi stimă reciprocă.

Arta unui popor, în tot ce are ea mai specific, nu se poate lipsi, pentru a se dezvolta, de o confruntare continuă şi atentă cu arta altor popoare, mai ales astăzi, cînd slujitorii de pretutindeni ai adevărului şi ai frumosului sînt chemaţi să apere şi să slăvească idealurile de pace şi fericire ale popoarelor,

IVAN BLAJEV La mormîntul tatălui — *ghips*

EXPOZIŢIA
GRAFICA GERMANĂ CONTEMPORANĂ

GH. POENARU

In ultima vreme Institutul Romîn pentru Relaţiile Culturale cu Străinătatea a organizat cîteva expoziţii, în cadrul cărora au fost expuse lucrări de artă plastică contemporană de peste hotare.

Printre acestea, se numără şi « Expoziţia de grafică germană contemporană » care a avut loc în primăvara acestui an la Bucureşti.

Cuprinzînd aproape o sută de lucrări dintre cele mai recente, realizate atît de graficienii din R. D. Germană cît şi de graficienii progresişti din Germania occidentală, această expoziţie ne dovedeşte limpede, prin diversitatea genurilor abordate de artişti, prin varietatea tematicii din care nu lipsesc problemele actuale, legate de viaţa şi de munca paşnică şi constructivă a poporului german, prin spiritul combativ pe care-l reflectă o serie întreagă de lucrări, că graficienii germani duc o luptă susţinută şi depun o muncă intensă pentru a crea o artă realistă, cu un conţinut de idei nou, înaintat.

Drumul spre realism, pe care păşeşte astăzi grafica germană, a putut fi deschis numai în urma zdrobirii militarismului şi fascismului german, care a înscris pagini întunecate, de regres, în istoria şi cultura acestui popor. Preluînd în chip creator marea tradiţie realistă clasică a artei germane, graficienii Germaniei democrate, inspiraţi de realitatea

Prof. ARNO MOHR (Berlin) Laminatorii — *gravură*

GERHARD KETTNER (Dresda) Construirea Aleii Stalin — *litografie*

nouă a patriei lor, au oglindit în imagini vii şi autentice unele scene semnificative din viaţa liberă şi paşnică a poporului.

Astfel, în gravura sa *Laminatorii* prof. Arno Mohr (Berlin) ne prezintă o imagine autentică a muncitorilor din uzină. Desenul său simplu şi precis surprinde tocmai momentul în care un grup de laminatori se pregăteşte să intre în schimb. Prin mijloace simple, dar expresive, artistul sugerează nerăbdarea cu care aceşti oameni aşteaptă să pornească la lucru.

Din munca încordată a poporului german pentru a-şi reface oraşele şi uzinele distruse de bmbe şi război, s-a inspirat şi graficianul prof. Rudolf Bergander (Dresda), care a reuşit în litografiile sale *Turnarea cuprului, Femei lucrînd în construcţie, Să înlăturăm ruinile*, să ne prezinte în imagini pline de veridicitate, frumos compuse, grupuri de oameni, care vădesc o preocupare vie pentru procesul muncii în plină desfăşurare.

Laturile sufleteşti ale omului nou, ale muncitorului german ce-şi zideşte o viaţă nouă, sînt dezvăluite şi în cîteva portrete remarcabile, care prin puterea lor de convingere emoţionează profund. Pătrunzînd psihologia modelului său, Arno Mohr reuşeşte să creeze în litografia intitulată *Cap de muncitor* o figură tipică şi energică de muncitor. Cutele ce brăzdează faţa acestui om dovedesc că el a trecut prin multe necazuri. Din întreaga atitudine a muncitorului, din privirea sa pătrunzătoare se desprind însă o hotărîre neclintită şi o voinţă fermă. Ele ne arată limpede că omul ia în piept viaţa, nu şovăie în faţa greutăţilor ei. Modelînd atent formele anatomice, Mohr pune în lumină plasticitatea volumelor; el ştie să reliefeze prin mijloace realiste trăsăturile esenţiale care îl caracterizează pe acest muncitor conştient şi înaintat.

Printre alte portrete care s-au remarcat în expoziţie, se cuvine să-l amintim pe cel intitulat *Kolea din Moscova*, executat în cretă şi cărbune de prof. Otto Nagel (Berlin — laureat al Premiului Naţional, Preşedinte al Uniunii Artiştilor Plastici din R.D.G.), precum şi un *Cap de bărbat* şi un *Cap de femeie* semnate de prof. Iosif Hegenbarth (Dresda — laureat al Premiului Naţional), care printr-un desen lapidar, realizat în trăsături largi şi libere, reuşeşte să individualizeze chipul omului, să-i surprindă expresia şi fizionomia vîrstei.

În lucrările cu subiecte istorice din trecutul de luptă al poporului, graficienii germani reuşesc, folosind o linie plină de mişcare, de forţă şi expresie dramatică, să reprezinte momente semnificative, pline de încordare şi patos revoluţionar.

Astfel în expoziţie s-au remarcat în primul rînd gravurile lui Willi Colberg (Hamburg) intitulate *Răscoala din Hamburg* şi *Apăraţi Partidul Comunist din Germania*, apoi litografia lui Hans Mau (Leipzig), *Atac asupra sediului poliţiei — Breslau 1793*, precum şi litografia lui Klaus Weber (Leipzig) *Pichet* (din ciclul « Luptele din Ruhr 1920 »). Aceste imagini au putere de convingere şi emoţionează profund privitorul, trezindu-i în suflet sentimentul solidarităţii internaţionale în lupta comună pentru libertate.

Încadraţi în uriaşul front al păcii, luptînd prin arta lor pentru triumful vieţii libere, graficienii

WILLI COLBERG (Hamburg) Apăraţi Partidul Comunist din Germania — *gravură*

K. WEBER (Leipzig) Pichet (din ciclul «Luptele din Ruhr 1920») — *litografie*

Prof. RUDOLF BERGANDER (Dresda) Ne plimbăm — *litografie*

MAX LINGNER (Berlin) Demonstraţie — *desen tuş*

germani îşi îndreaptă în egală măsură atenţia asupra vieţii şi luptei popoarelor oprimate de imperialişti.

O serie întreagă de lucrări oglindesc în chip grăitor şi demascator, starea de mizerie, de foame şi de şomaj, viaţa amară pe care o duce populaţia din ţările capitaliste. Printre ele se numără desenele prof. Max Lingner (Berlin) *Madrid* 1937 şi *Paris* 1943, care evocă cu putere apăsarea, suferinţele şi lipsurile îndurate de popoarele francez şi spaniol, în timpul războaielor fasciste cărora le-au căzut victimă. Tratînd aceeaşi temă, Karl Staudinger (Stuttgart) în pateticul său desen *Spania, femei pe stradă*, concentrează toată mînia şi ura poporului împotriva asupritorilor.

Alături de aceste lucrări, cea intitulată *Lăsaţi copiii voştri să trăiască* de prof. Bert Heller (Berlin — laureat al Premiului Naţional) este o imagine impresionantă prin adevărul şi conţinutul ei mobilizator. Artistul reuşeşte să imprime pe feţele celor cinci copii un sentiment de îngrijorare, ce le învăluie fiinţele lor încă plăpînde. Lucrarea lui Heller devine astfel o chemare la luptă pentru ca nesiguranţa şi primejdia care-i pîndeşte pe aceşti copii să fie înlăturate, pentru ca, prin consolidarea păcii, să se asigure tinerelor vlăstare un viitor fericit.

Adeziunea hotărîtă a forţelor democratice din Germania la lupta popoarelor din întreaga lume pentru pace şi libertate este exprimată în chip viu şi sugestiv în desenul în tuş, plin de vervă şi dinamism, al lui Max Lingner intitulat *Demonstraţie*.

Realizate în tehnici diferite, cum ar fi litografia, gravura în lemn şi metal, desenul — executate în creion sau cărbune — scenele de gen prezentate la expoziţie oglindesc noile realităţi din viaţa oamenilor muncii, a tineretului, artiştilor, intelectualilor, etc. Printre ele întîlnim lucrări ca: *Ne plimbăm* de prof. Rudolf Bergander, din care se poate vedea grija şi ocrotirea pe care statul le acordă copiilor de vîrstă preşcolară, *Primii paşi* de prof. Otto Nagel, lucrare străbătută de un cald sentiment familiar, sau cea intitulată *Fata cu floarea* de prof. Hans Theo Richter (Dresda), în care artistul a reuşit cu mijloace simple să ne redea chipul reţinut, gingaş şi puţin

visător al unei tinere fete. Interesant şi sugestiv este şi desenul în tuş *Discuţie între savanţi* de Fritz Koch — Gotha (Ahrenshoop) care redă viu convorbirea animată dintre doi oameni de ştiinţă ce-şi confruntă opiniile.

Printre temele preferate în grafică, peisajul ocupă un loc de frunte. Peisajele expuse de graficienii germani oglindesc felurite privelişti din ţară, surprinse în anotimpuri diferite.

Pline de atmosferă şi naturaleţe, desenate în linii armonioase şi vibrante, ele conving prin autenticitatea lor.

Motivele înfăţişate de artişti sînt adesea simple şi austere, neavînd nimic grandios şi strălucitor. Le caracterizează dimpotrivă, o notă gravă şi plină de sobrietate, pe care liniile echilibrate, planurile şi volumele solid construite o pun şi mai mult în valoare. Tehnica variază de la tratarea liniară, minuţioasă şi precisă a motivului, ca în desenul intitulat *Peisaj cu pomi* de Gisela Moritz (Berlin) la execuţia în planuri largi, întrepătrunse de jocul umbrei şi luminii, ca în gravurile lui Herbert Tucholski (Berlin) *Uliţă în sat* şi *Port pe Spree*.

Demne de remarcat sînt şi unele lucrări în care artiştii au reuşit să evoce, fără a cădea în exotism şi pitoresc facil, specificul unor privelişti de pe alte meleaguri — China, Algeria, Budapesta.

În ce priveşte ilustraţia de carte, alături de ilustraţiile executate de Erwin Weiss (Berlin) pentru manualele şcolare sau de cele ale lui Hans Baltzer (Berlin) pentru cartea de cîntece editată cu prilejul Festivalului Mondial al Tineretului şi Studenţilor, sînt demne de amintit cele ale lui Kurt Zimmermann (Berlin) pentru romanul « Aşa s-a călit oţelul » de Ostrovski, cele ale lui Otto Herrmann la « Revizorul » lui Gogol, precum şi desenele acuarelate ale lui Paul Rosié (Berlin) pentru « Bolnavul închipuit » de Molière.

Numeroase alte lucrări înfăţişînd naturi moarte, flori, păsări, animale, redate cu mult simţ de observaţie şi meşteşug profesional, întregesc expoziţia atît de bogată şi variată a graficii germane contemporane.

Inspiraţi din actualitate, căutînd să pătrundă cele mai noi evenimente ale vieţii, perfecţionîndu-şi necontenit mijloacele de expresie în vederea unei redări realiste şi veridice a naturii şi a omului, graficienii germani obţin însemnate succese pe drumul realismului, bucurîndu-se de aprecierea publicului iubitor de adevăr şi frumos.

FRITZ KOCH - GOTHA (Ahrenshoop) — Discuţie între savanţi — *desen tuş*

În mijlocul vieții

– note de drum din prima caravană de documentare a artiștilor plastici –

RIK AUERBACH

Discuțiile purtate în cadrul Plenarei Uniunii Artiștilor Plastici, discuții care au subliniat orizontul strîmt al tematicii Expoziției Anuale de Stat, au pus cu ascuțime problema unei mai puternice apropieri de viață, unei cunoașteri nemijlocite a celor mai importante aspecte ale muncii, a oamenilor care făuresc viața cea nouă, pentru reflectarea veridică a acestei vieți în viitoarele opere de pictură, sculptură și grafică. În acest scop, conducerea U.A.P. a inițiat și sprijinit o serie de deplasări de mai lungă durată, sub forma unor brigăzi de lucru sau caravane de documentare, care să cuprindă artiști din toate ramurile de activitate ale artei noastre plastice.

Așteptată cu nerăbdare, prima caravană de documentare a desprins de asfaltul Capitalei, într-o dimineață de primăvară, un număr de artiști, mai vîrstnici și mai tineri, urmînd să-i poarte spre uzinele și ogoarele patriei noastre, izvoare bogate de inspirație pentru activitatea lor creatoare. Pe peron, o ploaie încăpățînată de primăvară prevestea condiții neprielnice unei călătorii de mai lungă durată. Dar în vagon, voia bună se opunea previziunilor meteorologice, lăsînd să se întrevadă, de la bun început, condițiile optime în care aveau să se desfășoare cele douăzeci de zile ale itinerariului nostru. Siluetele Bucureștiului încă nu dispăruseră la orizont cînd, pe culoarul care ne cuprindea cu zgîrcenie, discuțiile începură să împletească firul care la capătul celor trei săptămîni avea să alcătuiască canavaua minunată a impresiilor culese și împărtășite în comun. Începutul frămînta desigur doar curiozitatea, pe care unii încercau s-o satisfacă cu presupuneri, alții cu amintiri, iar alții cu . . . răbdare. Iată însă că un fluierat prelung, cunoscut călătorului pe drum de fier, anunță că se apropie confruntarea cu realitatea.

Ploești. Prima noastră etapă. Ploaia, însoțitor fidel, e departe de a se hotărî să ne părăsească, ceea ce ne obligă să amînăm pentru sfîrșitul călătoriei vizitarea sondelor cu care ar fi trebuit să începem, pentru a urmări firul industriei petrolifere.

Primul fragment din marea frescă a muncii care ni se înfățișează îl constituie rafinarea petrolului. Procesul automatizat te pune în fața unui clocot în care, dacă întîlnești rar omul, îl simți însă cu putere în tot ceea ce mintea sa a realizat, în tot ceea ce, la o scară uriașă, se mișcă ascultînd de priceperea și îndemînarea sa. Ici colo, cîte un tovarăș se apropie cu pași măsurați de un ochi de geam a cărui pleoapă de metal o ridică, controlînd cu o privire experimentată respirația giganticului organism de fier și oțel și în această privire, ușor încruntată de atenție, deslușești mîndria omului stăpîn, stăpîn pe viața și munca sa. Iar undeva, în măruntaiele uriașelor conducte, petrolul curge în valuri.

Uzinele de utilaj petrolifer « 1 Mai ».

Mîinile harnice, înfrățite cu strungurile, perforatoarele, ciocanele pneumatice, făuresc utilajul necesar industriei petrolifere, utilaj care altădată trebuia să fie importat din țările capitaliste ale căror monopoluri își puseseră firma pe sondele din bogata vale a Prahovei.

În freamătul muncii care nu contenește, fiecare muncitor e gata să ne lămurească, să ne explice la ce folosește cutare sau cutare mașină. În fiecare hală, dragostea împletită cu munca a făcut să răsară lîngă mașini nenumărate flori roșii pe care galbenul de polen s-a așternut în slove mîndre: « fruntaș în producție ». Din loc în loc, lîngă un strung sau altul, poți zări cîte un copilandru cu privirea atentă, învățînd meșteșugul de la un muncitor mai vîrstnic care, cu răbdare și drag, îi explică tainele mașinii. Și nu odată vîrsta acestuia depășește cu puțin pe aceea a elevului său. Ne sînt recomandați cîțiva inovatori al căror zîmbet deschis te umple de încrederea că noi și noi victorii se vor adăuga celor de pînă acum. Mîini vînjoase strîng mîinile noastre. Rămas bun, tovarăși!

Și trenul ne duce mai departe. Gîfîie harnica locomotivă pe care alți oameni își încordează neobosiți puterile. Alți oameni, dar aceleași năzuințe, același îndemn: înainte, mereu înainte!

După Predeal, un povîrniș repede și iată-ne la poalele Tîmpei. Aci ploaia se întretaie cu fulgii de nea care, pe culmile limpezi, s-au așternut victorioși, în straturi albe de zăpadă. Coborîm în Orașul Stalin.

După ce străbate străzile orașului, autobuzul uzinelor « Steagul Roșu » ne lasă în curtea fabricii. În acest loc au prins viață primele autocamioane romînești și pe urmele lor se aștern mereu altele care, pornind de aici, șerpuiesc spre toate colțurile țării. Ce oameni sînt aceia care, trecînd peste toate greutățile lăsate de anii războiului, au pus umărul pentru refacerea uzinei lor, au muncit cu rîvnă și încredere pentru ca astăzi din mîinile lor să iasă, piesă cu piesă, falnicul autocamion pe motorul căruia au dăltuit semnul fabricii lor? Privește-l cînd iese de la asamblaj, proaspăt vopsit, lucitor în soare. « Made in England? » Nu! « Made in U.S.A.? » Nu! « Made in . . . ? » Nu, nu! FABRICAT ÎN ROMÎNIA. Ce fel de oameni sînt aceștia? Iată-l pe inovatorul Gheorghe Sipoș, laureat al premiului de stat. Cu privirea aspră ne povestește despre trecutul întunecat al uzinei lor, despre anii

de lipsuri şi luptă; ochii i se limpezesc însă şi faţa sa brăzdată i se luminează cînd ne vorbeşte de viaţa de azi, de condiţiile de muncă nici măcar visate în trecut. Sînt şi greutăţi? Sînt, dar cu cîtă încredere şi hotărîre le priveşte tovarăşul Sipoş. Modestia, simplitatea cu care ne vorbeşte despre inovaţia care i-a adus premiul de stat cl. I-a, ne impresionează în mod deosebit. Unii dintre noi au scos creioanele încercînd să-i prindă chipul în cîteva trăsături repezi. O primă cunoştinţă poate, pentru un viitor portret. Alţii schiţează figura prelungă şi zîmbitoare a utemistului Minea. Venit de la ţară, acesta ne arată ce mare şcoală a fost uzina pentru el. La început, era hotărît să nu rămînă aci, dar atenţia şi dragostea cu care a fost înconjurat i-au curmat orice şovăială. Înţelegerea unor muncitori mai vîrstnici, ca tovarăşul Sipoş, spre care tînărul îşi îndreaptă cu drag privirile, l-a ajutat să crească, să devină şi el, împreună cu alţii, fruntaş în muncă. Alături de el, o tovarăşă micuţă, toată numai ochi şi zîmbet, se sfieşte să ne vorbească. Dar sfiiciunea e nor trecător şi aflăm astfel cu cîtă teamă şi neîncredere în forţele ei a intrat Ecaterina Lörencz în uzină, în urmă numai cu doi ani. Ei, dar doi ani sînt doi ani. Astăzi ea este şefă de echipă, iubită de tovarăşele ei care-i cer cu încredere sfatul ori de cîte ori au nevoie de el. Obrajii i se împurpurează cînd cineva, profitînd de o clipă de tăcere, aminteşte că dînsa şi-a găsit de curînd în mijlocul tovarăşilor de muncă şi tovarăşul de viaţă. Şi nu ştiu de ce, mi s-a părut că roşeaţa obrazului rotund aduce atît de mult cu un răsărit de soare . . .

A mai trecut o zi.

Să ne întoarcem cu gîndul pentru o clipă în urmă cu aproape şapte ani cînd, aici în fosta uzină I.A.R., s-a hotărît să se treacă la producţia de tractoare. S-a hotărît împotriva celor care se opuneau, neîncrezători în forţele noului. Luînd cuvîntul, un inginer afirma atunci că se va arunca sub primul tractor construit în uzină, atît era de convins că acest lucru nu se va întîmpla. Poftească acum!

Clipa a trecut, dar sîntem în aceleaşi locuri, astăzi uzinele « Ernst Thälmann ». Aici, în urmă cu cîţiva ani, a ieşit pe poarta fabricii primul tractor romînesc. Frumos şi atît de bogat cuvînt! Primul! După atîţia ani de dependenţă economică, de sugrumare a industriei naţionale, iată primele noastre aparate şi maşini, primele autocamioane şi tractoare. Primul tractor romînesc! Am închis ochii şi cuvintele însoţitorului nostru au făcut să apară pe ecranul minţii acea zi de neuitat în care tractorul Nr. 1 a făcut ca văzduhul să se împestriţeze de şepcile şi pălăriile zvîrlite în aer, de bucuria necuprinsă care încerca să se exprime în acest avînt. Am văzut limpede de tot în închipuirea mea această scenă şi poate că penelul iscusit al unuia din pictorii noştri îi va reproduce măreţia într-una din pînzele sale.

Şi s-au înşiruit tractoarele, unul după altul, din ce în ce mai multe. Ogoarele patriei au nevoie de ele, iar muncitorii uzinelor « Ernst Thälmann » îşi fac datoria.

În marile încăperi ale uzinei am văzut prinzînd formă armăsarul de metal pe care aveam să-l revedem mai tîrziu pe ogor, strunit de vajnice tractoriste. De la cel mai mic şurub şi pînă la blocul motor, fiecare piesă e lucrată cu grijă pentru ca, strînse toate la un loc, să asigure tractorului o viaţă lungă şi conducătorului său o muncă cît mai puţin întreruptă de reparaţii.

Am părăsit Oraşul Stalin plin de impresii, pentru a ne îndrepta spre locul aşteptat de fiecare cu deosebită nerăbdare, Hunedoara. Din gară, cetatea de foc te întîmpină cu trecutul ei — oraşul cel vechi. Străzi înguste, noroioase, care contrastează puternic cu centrul oraşului, dar mai cu seamă cu noul oraş care creşte şi care lasă de pe acum să se întrevadă frumuseţea neobişnuită a Hunedoarei celei noi, cu blocuri spaţioase, grădini şi cu minunata privelişte care mărgineşte noul oraş.

Păşind pragul combinatului siderurgic « Gheorghe Gheorghiu-Dej », curiozitatea noastră s-a dovedit pe deplin îndreptăţită. Iată marile furnale care plămădesc fonta, pregătind-o pentru cuptoarele de la oţelărie, fonta ce curge prin jgheaburi răspîndind o ploaie de scîntei care, proiectîndu-se pe cenuşiul siluetelor de oţel, aminteşte de cerul brăzdat de rachete al unei mari sărbători. Zeci de scări, de paserele, imens labirint în care vizitatorul se pierde, dar al cărui fir îl cunoaşte fiecare furnalist. Căldările uriaşe, pline cu fonta potolită pentru o clipă, se îndreaptă spre gurile cuptoarelor în care se va zămisli oţelul. Aplecaţi pe balustrada platformei, privim în tăcere spectacolul măreţ al şarjei. Cu mişcări repezi, dar precise, oţelarii cu mîini vînjoase, cu privirea încruntată, plină de siguranţă, strunesc stihia deslănţuită a metalului topit. Un val stăpînit de aur se revarsă în cuptorul care duduie şi scuipă foc prin toate gurile sale. Se face amestecul, reţeta cum i se spune. Un oţelar ia în căuşul lingurii sale proba. Mi-am amintit atunci cu destulă uşurinţă numeroase tablouri şi desene care înfăţişează cu exactitate mişcarea atît de cunoscută a oţelarului, dar mai greu mi-a fost să-mi amintesc vreunul în care atenţia artistului să se fi concentrat cu precădere asupra figurii. Lumina focului care pîlpîie pe faţă se poate realiza mai mult sau mai puţin uşor, dar pe faţa oţelarului mai pîlpîie un alt foc şi pentru a reda aceasta, meşteşugul singur nu e îndestulător . . .

Oţelul se revarsă într-un val triumfător care umple tiparele din marea hală de jos a oţelăriei. Dar viaţa incandescentă a metalului nu s-a terminat încă. Ciocane uriaşe izbesc în el iar laminoarele îl profilează în zeci de chipuri. Ne aflăm într-una din cabinele de comandă ale laminorului. Ce minunat e să priveşti alături de bărbaţi, căliţi parcă împreună cu oţelul, chipurile tovarăşelor lor, încordate în aceeaşi muncă. Cu aceeaşi siguranţă apasă pe manete, iar braţele uriaşe şi fălcile laminorului le ascultă şi le răspund supuse în scrîşnetul mădularelor lor de oţel.

Priveşte în ochii lor, vizitatorule, artist de astădată, care poate nu te-ai interesat cîndva de biografia metalului de care te serveşti zi de zi în atîtea felurite chipuri. Priveşte în ochii lor să vezi lucind, alături de roşul focului, mîndria treptei pe care au urcat . . .

Spre capătul imensei hale ne atrage privirea un tînăr care urmăreşte atent felul cum barele laminate sînt prinse şi tăiate de o maşină specială. Un vizitator sau un muncitor care a ieşit din schimb? Nici una, nici alta. Cu puţin timp înainte, tînărul acesta trebuia să contribuie efectiv la tăiatul barelor, acţionînd în permanenţă asupra maşinii. Pînă

în ziua în care, la căldura frămîntărilor, s-a născut o scînteie. Una din numeroasele scîntei pe care le-am mai întîlnit. Şi, de cînd inovaţia a fost cu succes aplicată,maşina se mulţumeşte,supusă, doar cu privirea grijulie a unui muncitor, care este gata să intervină la nevoie.

O inovaţie. Miile de grade ale căldurii din cuptoare n-au putut nici cînd să facă ceea ce înfăptuieşte căldura micului cuptor din inima unui oţelar, din inima unui tovarăş.

Zadarnic colinzi uzinele, zadarnic îţi îndrepţi atenţia spre tot ceea ce se petrece acolo, zadarnică îţi va fi admiraţia faţă de spectacolul măreţ al muncii, dacă nu te vei apropia de om, de inima şi sufletul său. Se ascunde acolo o bogăţie pe lîngă dărnicia căreia trecem de atîtea ori nepăsători şi tot de atîtea ori lipsim de ea rodul muncii noastre. Mi-am dat seama cu putere de aceasta cînd i-am cunoscut îndeaproape pe fruntaşii combinatului. Ne-au vorbit de munca lor, de familiile lor, de bucuriile şi dorinţele lor. Şi nu mică a fost emoţia noastră cînd am auzit de la dînşii că în înfăptuirea acestor dorinţi ne revine şi nouă un rol însemnat. Setea de cultură, de frumos, s-a oglindit în cuvintele multor tovarăşi. Unul dintre ei, strungarul Druker, după ce ne-a depănat amintiri din trecutul uzinei, ne-a spus răspicat: « Noi dăm astăzi mai mult oţel ca ieri. Trebuie mai mult? Vom da mai mult! Dar daţi-ne şi voi în schimb opere de artă în care să se oglindească munca noastră şi, mai ales, aduceţi-le în mijlocul nostru». Tînărul Gheorghe Baba, fiu de ţăran ne-a povestit frînturi din viaţa sa. Copilăria grea, adolescenţa şi intrarea în fabrică. Marea şcoală a uzinei a avut şi în utemistul Baba un sîrguincios elev. Astăzi dînsul este unul dintre fruntaşii cei mai preţuiţi ai combinatului. Din cuvintele tuturor vorbitorilor s-a desprins dorinţa generală de a obţine noi şi noi izbînzi în muncă, s-a desprins voia bună a unei vieţi pline de bucurii, necunoscute odinioară. « Nu vă mulţumiţi să ne cunoaşteţi aici, ne-a spus un oţelar, veniţi la noi acasă să ne vedeţi cum trăim fericiţi . . .» şi, parcă pentru a completa o idee nu destul de clară, adăugă după o clipă: « . . . foarte fericiţi ! »

Sînt lucruri pe care le cunoşti din auzite, pe care le-ai văzut la cinematograf sau le-ai citit de atîtea ori în ziar, eşti hotărît convins de existenţa lor, dar emoţia pe care ţi-o dă cunoaşterea nemijlocită nu poate fi egalată de nici un fel de altă cunoştinţă. Voia bună şi mulţumirea care ne-au întîmpinat în noul oraş muncitoresc cer o cu totul altă pană pentru a fi redate. Oameni care nu ne cunoşteau, nu ştiau ce facem, dar care au văzut în noi nişte oaspeţi, ne-au poftit în încăperile lor pline de lumină şi rîset de copii. Muzica aparatelor de radio unduia în aer.

Era o duminică însorită, mulţi se întorceau de pe terenul de fotbal, comentînd cu aprindere comportarea echipei lor. Se întorceau, nu în încăperea scundă care îi strivea între pereţii umezi, ci în apartamentele noi, curate, în pragul cărora îi aşteptau soţiile, mamele şi copiii.

Într-un tîrziu, spre seară, am coborît dealul pe care se înalţă acest oraş al muncii şi bucuriei. În zare soarele apunea . . . Dar mîine va răsări din nou, puternic şi luminos. Numai anii trecutului au apus odată pentru totdeauna.

Ghelar. De aici, din măruntaiele pămîntului se scoate minereul de fier, hrana de fiecare zi a furnalelor din Hunedoara. Taina acestei munci nu poate fi cuprinsă de la suprafaţa solului. E nevoie ca, îmbrăcat în haine de protecţie, să porneşti într-o ciudată călătorie în care punctele cardinale şi orice alte mijloace de orientare dispar pentru noul venit, fiind înlocuite de ghidul care păşeşte prudent înainte. Cu lampa de carbid într-o mînă am pătruns în galeriile pe care mulţi dintre noi le cunoşteau pentru prima oară. Am coborît printr-un puţ într-o galerie mai adîncă, unde puteam vedea la lucru o echipă fruntaşă de mineri. Bezna galeriilor se lumina treptat la înaintarea luminiţelor pe care şirul nostru le purta. În fundul unei galerii, în strînsoarea braţelor puternice, perforatorul muşca cu sete şi zgomot asurzitor din peretele mănos, în timp ce alte mîini umpleau dibace vagonetul din galerie, cucul, cum îi spun minerii. Brigada lui Adam răsturna din peretele stîncos minereu şi norme.

Tovarăşul Adam lăsă o clipă lucrul pentru a răspunde întrebărilor noastre. Un zîmbet larg puse în contrast puternic albeaţa dinţilor cu faţa înegrită.

Pe drum întîlnim tineri cu lămpile în mînă. Sînt cei din schimbul următor. Nu ne cunoaştem, dar în întîmpinare schimbăm bineţe.

Noroc, noroc bun, tovarăşi!

Frumosul port al locuitorilor din Ghelar ne încîntă ochii în puţinele clipe pe care le mai petrecem aici şi din nou ocupăm vagonul care avea să ne ducă mai departe. Plecăm noaptea din Hunedoara. În zare, panorama largă este punctată din loc în loc cu foc: sînt şarjele tovarăşilor, tovarăşilor noştri, sînt şarjele păcii . . .

Vagonul se leagănă uşor şi visele încep să nu mai poată cuprinde atîtea şi atîtea lucruri trăite în aceste bogate zile.

Soarele unui miez de primăvară ne sparge ferestrele. Sîntem în valea Jiului. Trenul continuă să pufăie, neslăbind goana copacilor şi a stîlpilor de telegraf pînă cînd, obosiţi pesemne, aceştia îşi potolesc avîntul oprindu-se într-o gară mare, forfota de oameni. O stradă largă, mărginită de prăvălii, ale căror vitrine încărcate de bunuri reflectă în geamurile lor chipurile voioase ale locuitorilor din Petroşani. Librării, cinematografe, magazine de produse alimentare şi industriale, restaurante mari şi frumoase, toate sînt pline de oameni.

După această scurtă cunoştinţă, un tren local ne duce spre Lonea, unde vizităm oraşul muncitoresc în avansată construcţie. Şi aici, blocuri mari în bătaia sănătoasă a soarelui, curţi îngrijite de buni gospodari. Ce departe sînt toate acestea de bordeiele mizere care-i primeau pe mineri după o zi de muncă pe care exploatarea nemiloasă o făcea mai lungă decît măsurătoarea soarelui. L-am căutat pe cunoscutul miner Kopetin Geza, o veche cunoştinţă a unora dintre noi, dar spre părerea noastră de rău nu l-am găsit acasă. Ne-au vorbit despre el însă orînduiala din curte şi florile din glastre, perdeluţele curate din fereşti şi ultimele raze ale asfinţitului, care se jucau în oglinda limpede a geamurilor.

În autobuzul care ne purta înapoi am întîlnit alţi localnici. Bătrîni, tineri, femei, urcau şi coborau într-un freamăt de voie bună. Figurile lor mi-au amintit de alte figuri, de filele cărţii « Anii Împotrivirii ». Oh, cum ar mai dori « domnii » adăpostiţi de

«vocea Americii» să întoarcă aceste file. Zadarnic însă! O spune viața care sclipește puternic în ochii acestor mineri, în ochii soțiilor, mamelor și copiilor lor.

Petrila și din nou Petroșani. Iată Teatrul de Stat. Te-ai bucurat vreodată, cititorule, cînd n-ai găsit bilete la vreun spectacol? Ei bine, noi ne-am bucurat foarte și desigur te-ai fi bucurat și tu cu noi. Teatru în Valea Jiului! Și plin în fiecare seară... Ce minunat spectacol!

Din nou la drum. Carnetele noastre de schițe continuă să fie supărător de imaculate. Supărător de întregi ne sînt creioanele. Trecerea destul de repede, prin atîtea locuri a căror noutate îți cucerește ochiul, nu-ți dă timp să te așezi decît arareori pentru o schiță destul de fugară. Lucrul acesta m-a necăjit mult, dar mi-a întărit dorința de a mă reîntoarce într-unul din aceste locuri, poate într-o brigadă care, mai statornică prin scopul ei, să-mi permită să lucrez și să cunosc mai temeinic oameni și locurile pe care le-am îndrăgit.

Craiova ne găzduiește o zi, ne încîntă cu minunatul ei parc și iată-ne la Segarcea.

Am schimbat cu totul decorul, Gospodăria de Stat se întinde bogată, largă cît cuprinzi cu ochii. Intrăm pentru o clipă într-o casă arătoasă, proaspăt zugrăvită, unde întreg mobilierul e redus la dimensiuni de poveste. Măsuțe mici, înconjurate de scăunașe așișderea. Pătuțuri curate de aceleași proporții. Dacă ar fi șapte la număr te-ai crede în căsuța din basmul Albei ca zăpada; dar nu sînt șapte, sînt mult mai multe. Căminul gospodăriei. Ușa se deschide și, odată cu șuvoiul de lumină, pătrunde un șir de omuleți guralivi al căror gungurit încetează la vederea noastră. Dar pentru o clipă doar. Micii locatari ai acestui mic palat nu cunosc sfiiciunea. Se resfiră apoi spre importantele lor treburi, iar noi ne reluăm drumul.

Am vizitat de-a lungul unei zile grădinile, crescătoria de animale de tot felul, atelierele mecanice.

A doua zi, după ce vizităm stațiunea de mașini și tractoare, plecăm să vedem o brigadă la cîmp. Drumul lung și obositor ne-a răsplătit din plin cu priveliștea care ne aștepta la capătul său. De jur împrejur nu poți cuprinde cu privirea decît ogorul, iar în mijloc, în inima lui, lîngă un vagon de dormit se înalță trei tractoare la care trebăluiesc niște harnice tinere în salopete. Cu mîinile pătate de ulei, nu știu ce tot cată în complicatul motor, ale cărui mistere le stăpînesc ca nimeni altul. Și mîndre sînt de aceasta cînd zăresc nedumerirea noastră. Mai au puțin și-și vor îndeplini planul de arătură. Acum, în lumina asfințitului, își pregătesc tractoarele pentru munca de a doua zi. Unii dintre noi vor să folosească ultimele raze de soare pentru a schița aceste minunate chipuri și iată înflorind pe ele zîmbete de stinghereală. Sfiiciunea însă trece repede și rămîne doar zîmbetul. Și te molipsește într-atît acest zîmbet, încît la întoarcere, după ce ai străbătut timp de o oră același drum greoi, plin de praf și de hîrtoape, te pomenești că ai zîmbit tot timpul.

Călătorului îi șade bine cu drumul. Din nou Craiova. Ne oprim cîteva ore în stațiunile de odihnă Călimănești și Căciulata apoi, după o scurtă cunoștință cu vechiul Sibiu, ne reîntoarcem în Orașul Stalin. Călătoria noastră se apropie de sfîrșit.

Vizităm stațiunea de mașini și tractoare fruntașă pe țară, din Hărman. Ploaia, pe care după două săptămîni am regăsit-o pe aceleași meleaguri, ne-a împiedicat să ieșim și aici pe ogor. Dar am putut totuși vedea cîteva din lucrurile a căror bună gospodărire a adus stațiunii buchetul înalt de drapele purpurii, pe care colectivul ei dorește să-l păstreze neatins. Ceea ce nu dorește însă să păstreze numai pentru el acest colectiv, este bogata lui experiență de muncă.

Minunați oameni, ce mult semănați cu atîția alții pe care i-am cunoscut înainte, cu atîți alții pe care nu i-am cunoscut, dar pe care prin voi toți începem să-i cunoaștem!

La Ploești timpul frumos ne permite să vizităm, într-un scurt popas, sondele de extracție de la Boldești. Mașina aleargă, făcîndu-și loc printr-o adevărată pădure de sonde, care scormonesc adîncurile pămîntului, scoțînd la suprafață, în șuvoaie domolite, seva mașinilor și motoarelor, petrolul.

Sîntem pe platforma unei sonde. Tovarăși binevoitori ne arată cum funcționează mecanismul de forare. Mișcări sigure, dibace și brațe lungi de metal se împlîntă tot mai adînc în pămînt, scormonind darnica sa bogăție. Și aici e soare, mult soare. Vîscoasele fantome ale concesionarilor străini nu-i mai împiedică lumina...

*
* *

Din nou se coboară seara.

Visez cu ochii treji un vis care se va realiza curînd. Zeci și zeci de tablouri, zeci și zeci de sculpturi se întîlnesc într-o expoziție și se resfiră apoi împodobind sălile muzeelor, instituțiilor, uzinelor și caselor de odihnă. Recunosc în aceste opere oameni și colțuri de țară, chipuri și fapte din rodnica noastră călătorie.

Trenul aleargă repede, apropiind Bucureștiul cu fiecare geamăt al osiilor. Ne întoarcem mai înțelepți? Poate, dar mai bogați, sigur! Și tot ce am strîns trebuie să întoarcem înapoi prin operele noastre. Ni s-a cerut, noi am făgăduit.

Și acolo, pe furnalele Hunedoarei, în minele Jiului, pe ogoarele Craiovei, am văzut că făgăduielile se respectă.

RECENZII

G. OPRESCU:
«SCULPTURA STATUARĂ ROMÎNEASCĂ»

Istoriografia de artă din țara noastră s-a îmbogățit la începutul acestui an cu o nouă și prețioasă lucrare: « Sculptura statuară romînească » de acad. prof. G. Oprescu, directorul Institutului de Istoria Artelor al Academiei R.P.R.

Volumul apărut, cuprinzînd o istorie a sculpturii statuare romînești din evul mediu și pînă astăzi, umple un mare gol resimțit în ceea ce privește cunoașterea dezvoltării acestei importante ramuri a artelor plastice la noi și reprezintă o contribuție însemnată la reconsiderarea trecutului nostru artistic, la analizarea și caracterizarea personalității și operei unor sculptori, care au fost fie trecuți sub tăcere de către istoriografia de artă burgheză, fie prezentați într-o lumină falsă.

Pentru prima dată se realizează un studiu care oferă o imagine generală destul de completă a sculpturii romînești și care demonstrează, pe baza rezultatelor unor noi cercetări științifice, că dezvoltarea acesteia reprezintă nu un ecou sau un efect al artei străine sau a influențelor ei, ci o continuare a unei tradiții realiste începute încă în arta noastră feudală.

Acad. G. Oprescu pornește de la principiul că numai realismul în artă a dus și duce la crearea unor valori care au îmbogățit și îmbogățesc patrimoniul cultural universal. Acest principiu este însuși rezultatul înțelegerii istoriei artelor ca istoria luptei dintre realism și antirealism în artă.

Autorul confirmă cu această lucrare, prin obținerea unor rezultate într-adevăr științifice, de o deosebită valoare, superioritatea materialismului istoric față de vechile concepții în cercetarea și înțelegerea fenomenului artistic. Prin aceasta se realizează un mare pas înainte în reconsiderarea întregului nostru trecut artistic.

Acad. G. Oprescu stabilește cinci perioade disdincte în dezvoltarea sculpturii statuare romînești, consacrînd fiecăreia din ele cîte un capitol.

Începînd cu sculptura romînească în epoca orînduirii feudale, studiul continuă cu prezentarea sculpturii statuare romînești în a doua treime a secolului al XIX-lea, perioadă care cuprinde începuturile dezvoltării unor relații capitaliste în țările romînești, după pacea de la Adrianopole, în preajma și în timpul momentului revoluționar de la 1848, cînd țările romîne trăiesc o adevărată renaștere culturală și artistică. Capitolul al III-lea se ocupă de sculptura romînească din ultima treime a secolului al XIX-lea, perioadă de consolidare a statului național romîn, fiind urmat de capitolul în care este analizată sculptura statuară romînească în primele decenii ale secolului al XX-lea.

Lucrarea se încheie cu un capitol despre sculptura statuară după 23 August 1944.

Periodizarea dezvoltării sculpturii este temeinic făcută, dar, în cadrul acestor perioade, condițiile economice și social politice nu sînt întotdeauna suficient de clar caracterizate prin ceea ce au avut esențial și semnificativ și în special nu este îndeajuns de clar conturat rolul pe care l-au avut pozițiile ideologice înaintate, revoluționare, pentru dezvoltarea cultural-artistică.

Astfel, nu este suficient analizat din acest punct de vedere un moment care corespunde unei puternice dezvoltări artistice și anume, cel cuprins de ultimele decenii ale secolului trecut, cînd și în sculptură se manifestă talente deosebite ca Ion Georgescu, Carol Storck și Ștefan Ionescu-Valbudea.

În această perioadă, personalități de cea mai mare valoare creează în domeniul literaturii și artei de pe poziții realiste și progresiste, împotriva cerințelor oficialității burghezo-moșierești reacționare. Acest fenomen este determinat de însuși procesul de formare și consolidare a statului național burghez, în special după Unirea Principatelor. Sînt continuate tradițiile revoluționare de la 1848, ca urmare și a noilor raporturi sociale create prin creșterea numerică și dezvoltarea conștiinței de clasă a proletariatului romîn, care începe să aibă un rol destul de important pe tărîmul luptelor ideologice și politice.

De asemenea nu se vorbește suficient despre caracterul ideologic reacționar și pozițiile fascizante apărate de o serie de manifestări negative din sculptura dintre cele două războaie mondiale, despre felul cum aceste concepții s-au concretizat în lucrările unor artiști care s-au făcut purtătorii tendințelor reacționare.

Sculptura romînească în timpul orînduirii feudale reprezintă un capitol absolut nou în istoriografia noastră de artă, ea fiind analizată pe baza unor noi cercetări și a rezultatelor științifice obținute în ultimii ani. În felul acesta, pornindu-se de la unele monumente păstrate și de la numeroase materiale documentare istorice, s-au putut stabili cîteva concluzii asupra caracterului creației statuare din această perioadă.

În general, sculptura a avut în țara noastră, în perioada feudală, o funcție mai mult decorativă. Și în aceste limite însă apare și se dezvoltă filonul realist, care duce treptat la introducerea pe scară mereu mai largă a figurației zoomorfe și chiar antropomorfe, ca și la folosirea într-o măsură crescîndă

a posibilităţilor oferite de relief pentru reprezentarea omului şi a animalului în mişcare, în acţiune. Studiul analizează pe larg acele lucrări de sculptură din perioada orînduirii feudale în care apar animale şi figuri omeneşti.

Semnalînd şi descriind asemenea lucrări autorul demonstrează în mod concret existenţa unei tradiţii realiste în acest domeniu, de-a lungul orînduirii feudale în ţara noastră.

Trecînd la perioada de decădere a feudalismului, care corespunde unui răstimp de aproape două sute de ani, din secolul al XVII-lea pînă la începutul secolului al XIX-lea, lucrarea vorbeşte despre dezvoltarea gustului pentru ştiinţă, artă şi literatură, despre faptul că unii amatori adună colecţii şi că se ridică numeroase construcţii destul de pretenţioase. Totuşi, în legătură cu sculptura, nu se aduc suficiente date concrete, sărindu-se oarecum peste toată această perioadă. Apare necesitatea unor mai ample cercetări, care să ducă la luminarea aspectelor dezvoltării sculpturii în această perioadă.

De un deosebit interes sînt datele şi observaţiile privitoare la o perioadă pînă acum necercetată şi anume aceea din jurul anului revoluţionar 1848. Studiul arată condiţiile care au determinat avîntul general inovator, care s-a resimţit şi în cultura şi arta vremii. Se arată rolul important, de animator, al lui Gheorghe Asachi, care s-a preocupat şi de problemele popularizării artei şi care, de altfel, este iniţiator şi colaborator la făurirea primului monument sculptural care se ridică în ţările romîneşti, monumentul cu obelisc şi lei de la Iaşi, închinat celor care au dat Regulamentul Organic. Odată cu tendinţele progresiste care încep să se manifeste, apare ideea folosirii monumentelor ca mijloc de propagandă, fie pentru exprimarea unor sentimente obşteşti, cum este cel menţionat mai înainte, fie pentru a imortaliza marile figuri ale trecutului, cum s-a încercat prin proiectul de monument al lui Ştefan cel Mare, realizat de Al. Asachi.

În 1845 se ia iniţiativa, realizată abia mult mai tîrziu, de a se ridica un monument marelui patriot Gheorghe Lazăr. Ideea propagandei prin monumente se concretizează în zilele revoluţiei de la 1848, cînd guvernul revoluţionar vrea să comande o serie de monumente. O statuie a «Romîniei eliberate» a existat după unele informaţii, fiind construită în curtea Vorniciei din Bucureşti şi distrusă în timpul represiunii care a urmat succesului temporar al revoluţionarilor.

Curînd îşi începe activitatea creatoare Karl Storck. Acesta poate fi considerat primul nostru sculptor în deplinul înţeles al cuvîntului. Ca profesor în prima clasă de sculptură înfiinţată la Şcoala de Arte Frumoase, el a avut un rol important în formarea tinerei generaţii de artişti.

Ultimele decenii ale secolului trecut cunosc dezvoltarea artei statuare propriu zise la noi în ţară. Înfiinţarea clasei de sculptură, ca şi întregul complex al situaţiei social-politice, determină activitatea creatoare pe linia realismului, a unor mari personalităţi artistice ca Ion Georgescu, Carol Storck, Ştefan Ionescu-Valbudea şi Wladimir Hegel. Acad. G. Oprescu acordă în cadrul lucrării sale o atenţie deosebită acestor mari sculptori asupra cărora critica de artă a trecutelor regimuri aruncase vălul tăcerii, aducînd date care reuşesc să dea o imagine completă asupra vieţii şi operei lor.

Primele decenii ale secolului al XX-lea sînt caracterizate prin presiunile exercitate asupra unui mare număr de artişti sculptori de curentele formaliste venite din apus şi preluate ca modă artistică de către oficialitatea cosmopolită.

În capitolul respectiv al lucrării sînt subliniate meritele unor sculptori de talent ca Frederic Storck şi D. Paciurea care, în aceste condiţii, continuă tradiţia realistă începută de predecesorii lor, dînd opere de mare valoare artistică.

Sculptura dintre cele două războaie nu este suficient analizată; se vorbeşte numai de cîţiva artişti ca Ion Jalea, C. Medrea, care suferă şi ei influenţe formaliste, alţii nefiind pomeniţi sau fiind prezentaţi unilateral, ca sculptorul O. Han. Sculptorului Han i se arată scăderile, dar nu i se recunosc lucrări valoroase, ca bustul lui Leonardo da Vinci şi cel al lui Homer, sau ca monumentele lui M. Kogălniceanu, C. Brîncoveanu şi al lui Eminescu de la Constanţa. În orice caz, nu s-a reuşit a se face o prezentare suficient de lămuritoare asupra acestor ani în care se dezvoltă o serie de artişti în opera cărora, în ciuda influenţelor formaliste mai mult sau mai puţin vizibile, se manifestă interesante tendinţe realiste.

În cele aproximativ 40 de pagini rezervate prezentării dezvoltării sculpturii statuare în cei zece ani trecuţi de la 23 August 1944, textul propriuzis ocupă un spaţiu destul de mic. Acest capitol are în mod inevitabil mai mult caracterul unui material de critică artistică menit să redea numai anumite aspecte şi nu o privire de ansamblu, care să cuprindă toate problemele. Din această cauză, această parte nu este suficient de sudată de restul lucrării. În general ea cuprinde observaţii juste, interesante, dar nu reuşeşte totuşi să caracterizeze deplin anumite personalităţi ca C. Baraschi, Ion Irimescu, cărora le analizează numai cîteva opere recente, deşi aceşti artişti s-au manifestat şi înainte de 23 August. Pe de altă parte, capitolul aminteşte o serie de artişti tineri, despre care nu se poate afirma încă, pe baza unei singure lucrări, că sînt creatori care-şi au locul într-o istorie a sculpturii romîneşti.

Cu toate că are unele capitole încă insuficient dezvoltate, unele aspecte şi probleme incomplet cercetate, unele aprecieri discutabile, lucrarea acad. G. Oprescu reprezintă o substanţială contribuţie la dezvoltarea istoriografiei noastre de artă. Este regretabil că ea nu a apărut în cele mai bune condiţii tipografice, aşa cum s-ar fi cuvenit.

Unele reproduceri fotografice sînt slabe, neîngrijite; în unele cazuri nu sînt aşezate în ordinea firească, dictată de conţinutul cărţii. De mai multe ori reproducerea unei opere nu este făcută la pagina la care se vorbeşte despre lucrarea respectivă.

Ceea ce trebuie subliniat, dincolo de aceste lipsuri de amănunt, este însă faptul că, publicînd această lucrare, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă continuă merituoasa iniţiativă începută, de a stimula şi crea posibilitatea studierii şi publicării unor materiale ştiinţifice care să aducă cît mai multă şi adevărată lumină în aprecierea şi reconsiderarea creaţiei artistice de la noi, atît de răstălmăcită în trecut.

JACK BRUTARU

CRONICA

EXPOZIŢIA DE ARTĂ PLASTICĂ DESCHISĂ LA CLUBUL C.F.R. « GRIVIŢA ROŞIE »

Uniunea Artiştilor Plastici, în colaborare cu Fondul Plastic, a iniţiat deschiderea unui ciclu de expoziţii cu lucrări de artă plastică contemporană la o serie de mari întreprinderi din Capitală,în scopul popularizării mai largi a creaţiei noastre plastice în rîndurile maselor. O astfel de expoziţie, cuprinzînd peste 120 de lucrări de pictură, sculptură şi grafică, a fost organizată la Clubul C.F.R. « Griviţa Roşie ».

Printre cei care au expus lucrări se află artişti cunoscuţi ca: Jules Perahim, Lucian Grigorescu, Lidia Agricola, Zoe Băicoianu, Tiberiu Krausz, Vasile Kazar, Dimitrie Ghiaţă, Eugen Popa, Dimitrie Ştiubei, Gheorghe Ivancenco, Sorin Ionescu, Gh. Glauber, Ion Pacea, Iosif Fekete, Maria Ciupe, Petre Balogh, Iosif Pap şi alţii.

Expoziţia a fost primită de muncitori şi de toţi ceilalţi salariaţi cu deosebită simpatie şi interes.

O EXPOZIŢIE COLECTIVĂ

În luna mai cunoscuţii artişti sibieni, Silvia Porsche şi Hans Hermann au expus în sălile Fondului Plastic din str. Brezoianu peste 200 lucrări, reprezentînd o parte însemnată din activitatea lor plastică.

Acuarelele realizate de Silvia Porsche oglindesc în deosebi peisaje din diferite regiuni ale ţării. Transcriind fidel şi minuţios natura, înregistrînd toată broderia ei peisagistică, artista realizează uneori imagini sugestive, dar foarte adesea alunecă spre naturalism şi didacticism în lucrări ca: Izvor de munte, Valea Cibinului la Mohu, Amvonul diavolului, etc. ceea ce scade valoarea artistică a lucrărilor sale.

Executate în tehnici diferite, cum ar fi desenul în creion sau cărbune, gravura cu acul, gravura cu dălţiţa sau pe lemn, acuaforte, acua-tinta, monotip, lucrările expuse de graficianul Hans Hermann înfăţişează aspecte de muncă din industrie (Construcţia halei de montaj) sau de pe ogoare (Seceriş, La batoză), precum şi privelişti pline de autenticitate din oraşele Sibiu, Stalin, Mediaş, Sighişoara, etc.

Alături de aceste lucrări sînt demne de remarcat portretele sale, precum şi compoziţiile tematice (În policlinica de copii, Schiori prinşi de viscol), pe care artistul le-a conceput şi realizat cu multă sensibilitate şi îndemînare.

EXPOZIŢIA « CARICATURA IN LUPTA PENTRU PACE »

In lunile mai-iunie a.c. un număr de 32 de artişti, printre care Jules Perahim, Eugen Taru, Cik Damadian, I. Ross, Nell Cobar, A. Lucaci, au expus la Dalles caricaturi şi desene satirice pe o temă unică — lupta pentru pace — abordînd o mare diversitate de subiecte, prin care au dezvăluit plastic şi satiric, în imagini realizate şi convingătoare, dedesubturile acţiunilor duşmanilor păcii.

EXPOZIŢIA RETROSPECTIVĂ DE PICTURĂ TH. PALLADY

În lunile mai şi iunie a.c. a avut loc — organizată de către secţia culturală a Sfatului Popular al Capitalei în unul din pavilioanele Parcului de Cultură şi Odihnă « I. V. Stalin » — expoziţia retrospectivă de pictură consacrată pictorului Th. Pallady.

Realizate de-a lungul unei activităţi de o jumătate de veac, cele peste 70 de tablouri expuse au ilustrat clar etapele principale de dezvoltare a pictorului, ca şi marile sale calităţi de colorist şi desenator.

Creaţia lui Th. Pallady excelează mai cu seamă în scene de interior şi naturi moarte, în peisaje, studii de nud, portrete pictate într-o viziune plastică originală, uneori statică şi tinzînd spre decorativ, dar vădind întotdeauna simţul compoziţiei şi al unei subtile armonii coloristice.

Expoziţia ne-a prezentat o serie de pînze care evocă lumea oamenilor simpli şi muncitori, mediul modest în care aceştia îşi petrec viaţa, ca de pildă: Ţărancă, Strînsul fînului, Vînătoare la Bucium, Casă ţărănească din Oltenia, Casă din Iaşi, Moara, Case în Bretania, Clăi de fîn, etc.

În ansamblu însă orizontul tematic al operei lui Th. Pallady rămîne destul de restrîns, interesul pictorului îndreptîndu-se în epoca dintre cele două războaie într-o măsură tot mai mare spre probleme formale. Un bun simţ, o pondere înnăscută l-au ferit însă de excese pe această cale, dar nu de repetarea la nesfîrşit a aceloraşi teme. Cu toată îngustimea sectorului de viaţă pe care-l oglindeşte, opera lui Pallady care păstrează în permanenţă legătura cu realitatea obiectivă, merită din plin atenţia şi preţuirea noastră prin ceea ce are pozitiv ca meşteşug şi frumuseţe plastică.

EXPOZIŢIA « ARTA APLICATĂ ÎN R. P. CHINEZĂ »

În R. P. Chineză Partidul Comunist Chinez şi Guvernul Central Popular au creat condiţii optime pentru dezvoltarea şi înflorirea artei populare şi a celei aplicate, lucru dovedit de expoziţia deschisă în luna martie anul acesta la Bucureşti.

Executată cu o neîntrecută măiestrie artistică, arta chineză oglindeşte limpede năzuinţele, optimismul şi dragostea de patrie a poporului. Bogăţia creaţiei artistice populare, de o fineţe şi armonie inegalabilă, excelează în cele mai felurite genuri: broderie, ţesături, dantelă, lac, cloisonné, sculptură în lemn, în fildeş şi jad, porţelan, ceramică, împletituri, gravură în piatră, în metal, etc.

În expoziţie, au putut de asemenea fi văzute obiecte casnice împletite din fibre vegetale, gravuri în lemn colorat, covoare, obiecte lucrate din argint, precum şi mobilă din lemn.

În ansamblul ei, expoziţia a dovedit viabilitatea milenarei tradiţii artistice a poporului chinez, precum şi forţa creatoare inepuizabilă, tînără şi mereu nouă, a artiştilor din China liberă.

EXPOZIŢIA RETROSPECTIVĂ « CAMIL RESSU »

Cu prilejul împlinirii a 75 de ani de la naşterea pictorului Camil Ressu — artist al poporului din R.P.R. —Ministerul Culturii şi Muzeul de Artă al R.P.R., au organizat în luna februarie a.c., în sala Dalles o expoziţie retrospectivă în care întreaga creaţie a artistului ne-a fost prezentată prin lucrările cele mai valoroase şi mai semnificative.

(Un studiu asupra vieţii şi operei pictorului Camil Ressu, a fost publicat în Nr. 2 al revistei noastre).

EXPOZIŢIA « CERAMICA IN ŢARA NOASTRĂ »

Deschisă în sălile Muzeului de Artă al R.P.R. de la 30 decembrie 1954 pînă la 16 aprilie 1955, această expoziţie ne-a oferit prilejul să urmărim îndeaproape întregul proces de dezvoltare şi de perfecţionare tehnică a ceramicei pe teritoriul R.P.R., începînd din epoca neolitică şi pînă în zilele noastre.

Piesele expuse au ilustrat ceramica lineară de tip Hamangia, Criş, Vădastra, Boian, Cucuteni, Gumelniţa, cea a triburilor geto-dace, apoi cea grecească şi romană, cea aparţinînd epocii feudale, ceramica minorităţilor naţionale şi ceramica contemporană.

O parte din expoziţie a oglindit creaţia variată în domeniul ceramicei aparţinînd artiştilor plastici contemporani. Folosind în chip creator tezaurul artistic al ceramicii populare, avînd la îndemînă o tehnică avansată şi inspirîndu-se necontenit din viaţa nouă a patriei noastre, artiştii plastici ceramişti creează noi opere, menite să înfrumuseţeze viaţa de fiecare zi a oamenilor muncii. (Un studiu asupra caracterului şi problemelor ceramicii din ţara noastră a fost publicat sub titlul « Ceramica populară romînească » în nr. 3 al revistei noastre).

CUPRINSUL

O strînsă legătură cu viaţa — prima datorie a artistului 3
Unele probleme ale înfăţişării omului nou . . . . DOINA CRIŞ 8
Discuţii: Compoziţie, portret sau peisaj? . . . . PAUL CONSTANTIN . . . 20
Expoziţia de arte plastice a U.R.S.S. din 1954 — Cugetări la o expoziţie . . . . SERGHEI ANTONOV . . 25
Salonul de Toamnă de la Paris . . . . CH. LE MARCHEIX . . . 34
Michelangelo Buonarroti — *La împlinirea a 480 de ani de la naşterea sa* . . . . ADINA NANU 38
A. Baltazar — *Cu prilejul comemorării a 75 de ani de la naşterea sa* . . . . PETRU COMARNESCU . 48
Figuri de artişti contemporani: Constantin Baraschi . . . . . MIRCEA DEAC 55
Expoziţia de artă plastică a R.P. Bulgaria . . . . OVIDIU MAITEC 65
Expoziţia Grafica Germană Contemporană . . . . GH. POENARU 70
În mijlocul vieţii — *Note de drum din prima caravană de documentare a artiştilor plastici* . . . . RIK AUERBACH 74
Recenzii: G. Oprescu « Sculptura statuară romînească» . . JACK BRUTARU 78
Cronica 80

Redactor şef: *DORIO LAZĂR*; Colegiul redacţional: *CORNELIU BABA, MARIUS BUTUNOIU, TITINA CĂLUGĂRU, ÇIK DAMADIAN, MIHAI DANU, MIRCEA DEAC, ION IRIMESCU, M. H. MAXY, JULES PERAHIM, MIRCEA POPESCU, EUGEN SCHILERU*;
Macheta artistică: *ANDREI CRISTEA*

Redacţia Revistei, Bucureşti, Cal. Victoriei nr. 155, Tel. 3.75.61.

AUGUST 1955

Tipărit: *Bucureşti, Intreprinderea Poligrafică nr. 4, Calea Şerban Vodă nr. 133—135*
Policromii: *Bucureşti, Imprimeria de Timbre, Str. Fabrica de Chibrituri nr. 28*

LEI 15